Clarival do Prado Valladares

Restauração e recuperação do TEATRO AMAZONAS

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS 1974

Detalhe do monumento
A Abertura dos Portos do Amazonas.
Segundo desenho de Domenico De Angelis e escultura de Enrico Quattrini, inaugurado em 1900, em frente ao Teatro Amazonas e integrando a sua paisagem.

Clarival do Prado Valladares

Restauração e recuperação do

TEATRO AMAZONAS

GOVERNO DO
ESTADO DO AMAZONAS
1974

Clarival do Prado Valladares

Restauração e recuperação do

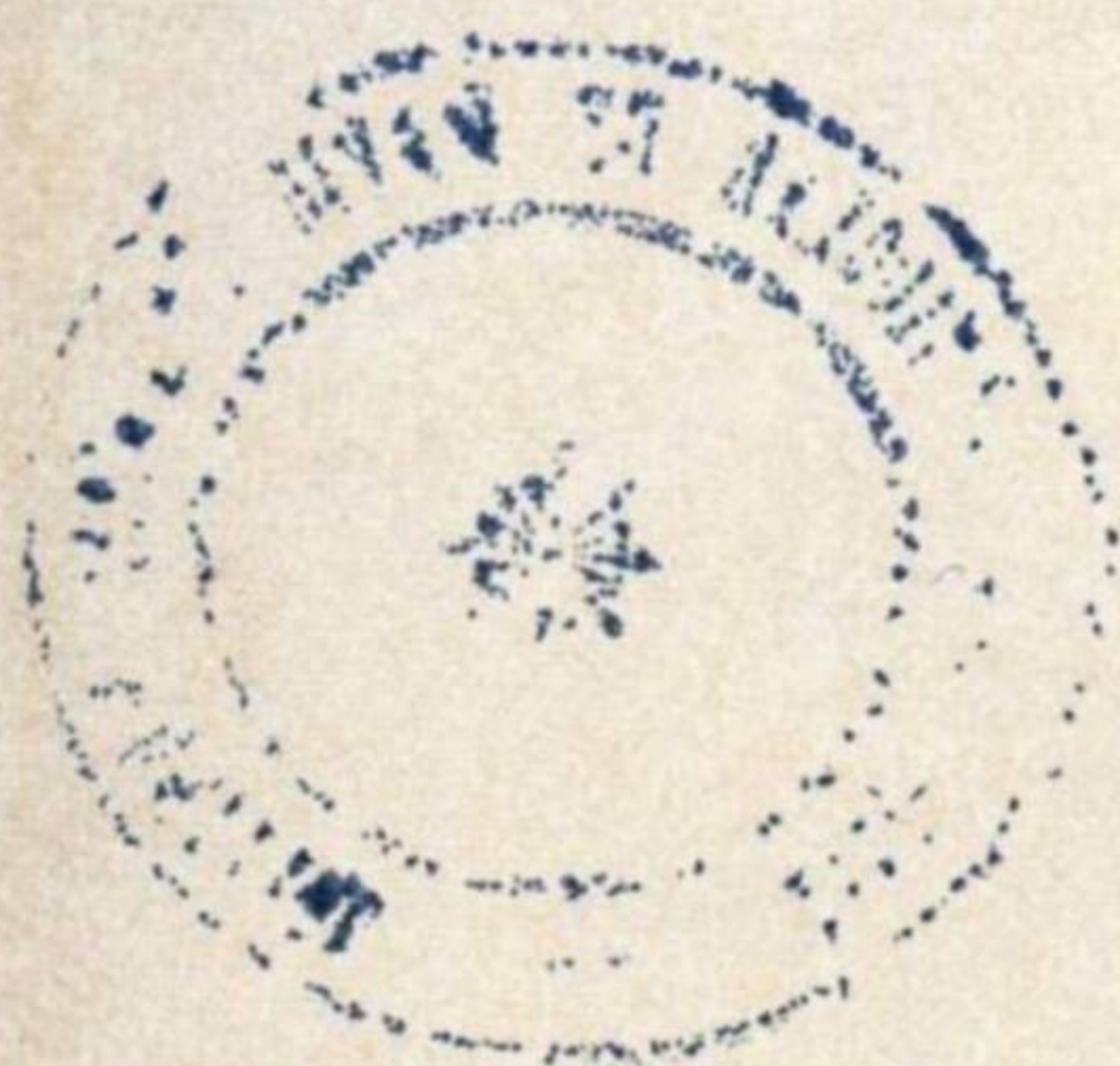
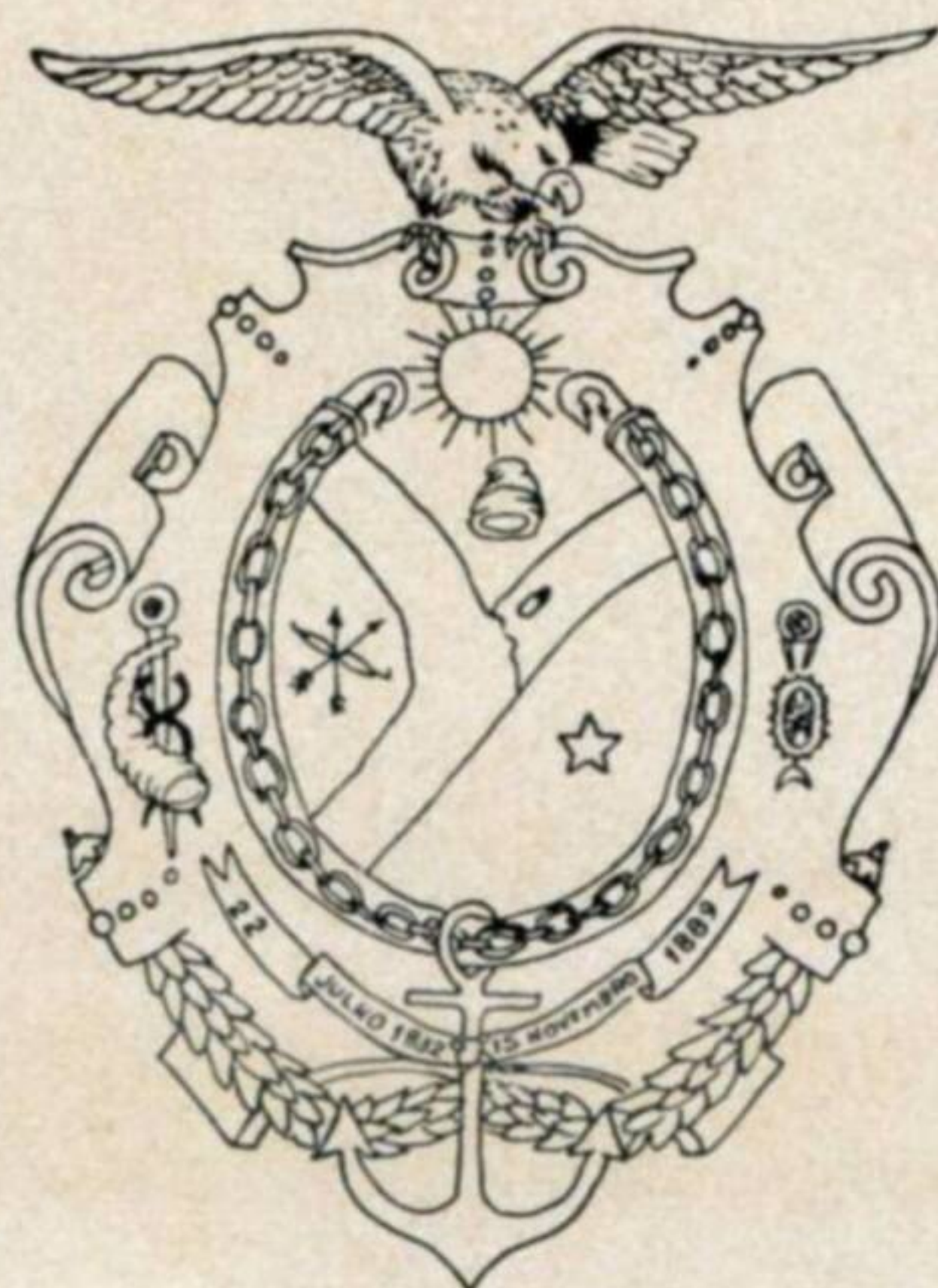
TEATRO AMAZONAS

GOVERNO DO
ESTADO DO AMAZONAS
1974

texto e fotografias de

CLARIVAL DO PRADO VALLADARES

Prefácio do

ENG.º CEL. JOÃO WALTER DE ANDRADE

Governo do Estado do Amazonas

MCMLXXIV

Esta obra é homenagem da Construtora Norberto Odebrecht S.A. ao Governador do Estado do Amazonas, o Engenheiro Coronel João Walter de Andrade, em reconhecimento e admiração por sua extraordinária iniciativa na restauração e recuperação do Teatro Amazonas, monumento exponencial do nosso patrimônio artístico e instrumento de progresso para a cultura brasileira.

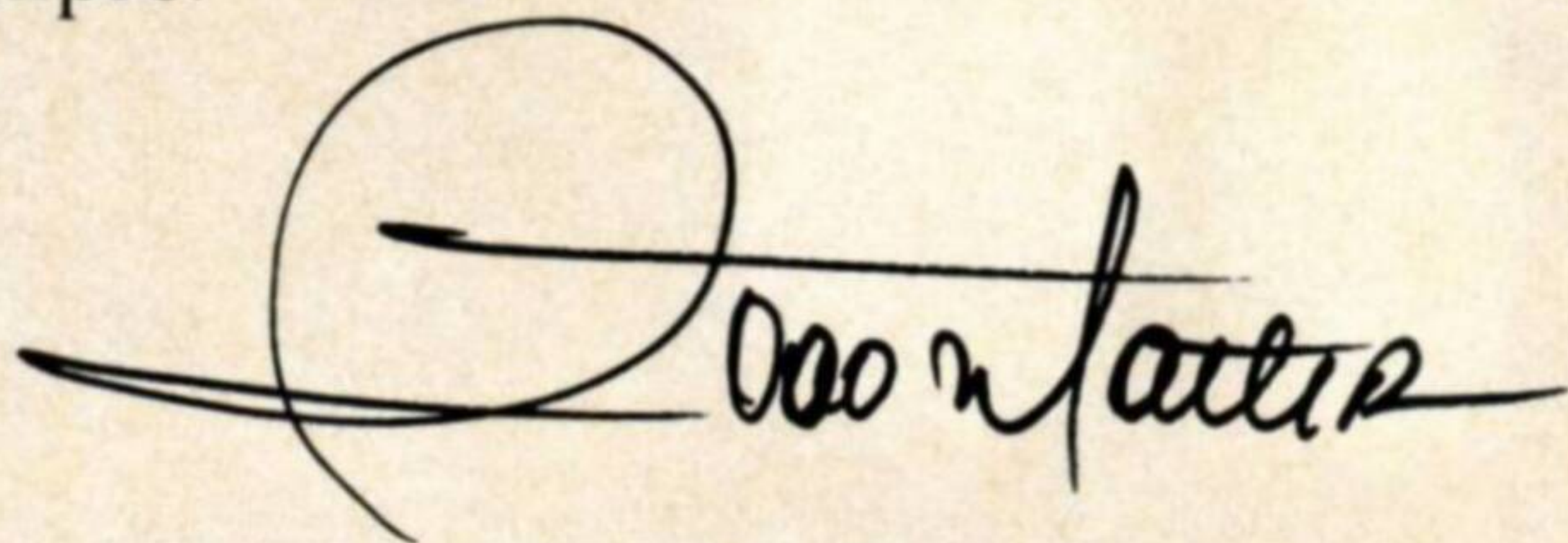
Índice

COM raro agrado, escrevo estas primeiras palavras para o livro RESTAURAÇÃO E RECUPERAÇÃO DO TEATRO AMAZONAS, da autoria do crítico e historiador de arte Prof. Clarival do Prado Valladares, elaborado por iniciativa da Construtora Norberto Odebrecht S.A. O renomado crítico esteve em Manaus em junho do corrente ano, detendo-se no exame minucioso e na documentação fotográfica do patrimônio artístico do nosso Teatro.

Detalhe do Salão Nobre do Teatro Amazonas.

Provocou-nos satisfação o seu agudo interesse pelo acervo de pintura e decoração agora recuperado, como também a interpretação que lhe foi possível formular em relação às qualidades arquiteturais de nosso principal monumento.
Soubemos, depois, do entusiasmo do autor, ao redigir e ilustrar este livro, que assinala um novo ciclo de existência do Teatro Amazonas. De nossa parte, expressamos a esperança de vir a ser mais uma pu-

blicação comparável a outras que o consagram, esta ligando o seu nome à crônica da célebre casa de espetáculos.

Mereceu nossa atenção e aplauso a justa definição com que o autor soube sintetizar toda a filosofia da complexa e invulgar empresa que é a *restauração* e *recuperação* do Teatro Amazonas: um trabalho de reconquista dos princípios originais e autênticos, valorizando as proposições do projeto nunca concluído, e, ao mesmo tempo, o implante de sistemas da nova técnica teatral, capazes de comportar a atualidade das artes cênicas no nível e nas exigências dos centros mais sofisticados.

Autenticidade e modernidade, eis o binômio em que se fundamenta a filosofia desse empreendimento que o crítico indica como dos mais relevantes no país.

De fato, não nos interessaria — nunca — fazer *mais uma reforma* no Teatro, alterando a aparência sem corrigir a deficiência, sem sanar os graves defeitos de origem, ou de desgaste, que sempre impossibilitaram a sua nobre função de instrumento didático.

Na opinião do autor, o Teatro é o grande museu, a pinacoteca casual do Amazonas, por preservar os melhores exemplos da pintura realista-naturalista da época, nas paredes do salão nobre, que também guarda uma das mais belas pinturas de grandes forros.

Ao reconhecer a verdade nas palavras e no julgamento do crítico, surpreendo-me envaidecido de ser o responsável principal pela iniciativa da *restauração* e da *recuperação,* embora não seja o único autor, pois o mérito de tudo se deve a todos os que, comigo, fazem uma só equipe, uma só tarefa, forjados no único ideal dos brasileiros de hoje.

Eis o Teatro Amazonas de volta aos seus dias de glória, porém não mais para a fração enriquecida com a ventura de uma época delimitada.

De volta à sua glória, àquela que o pintor De Angelis representou no salão nobre fazendo as musas das artes descerem dos céus helênicos ao verdor de nossa terra, distribuindo o *belo* como um bem de todos, para sempre.

Engenheiro Coronel João Walter de Andrade,
Governador do Estado do Amazonas.

Lago Janauri, Amazonas.

Origens

O TEATRO AMAZONAS teria sido uma jóia da *belle époque*, cravada na selva. Não há dúvida que para o seu tempo foi uma obra de excepcional arrojo, por si só capaz de nivelar Manaus à civilização ocidental. Desde então, toda referência que se faz ao Amazonas, em qualquer enciclopédia, nacional ou estrangeira, menciona obrigatoriamente o seu teatro.

Quem consultar a *Enciclopédia Britânica*, no verbete Manaus, há de ler sobre a famosa Casa de Óperas, onde se atribui ter sido inaugurada numa noite em que Caruso cantou.

Mas não é verdade. Caruso não esteve no Amazonas, senão para o verbetista da *Enciclopédia*, que não pôde imaginar a grandiosidade do Teatro Amazonas sem a presença do célebre tenor de ópera inaugurando-o.

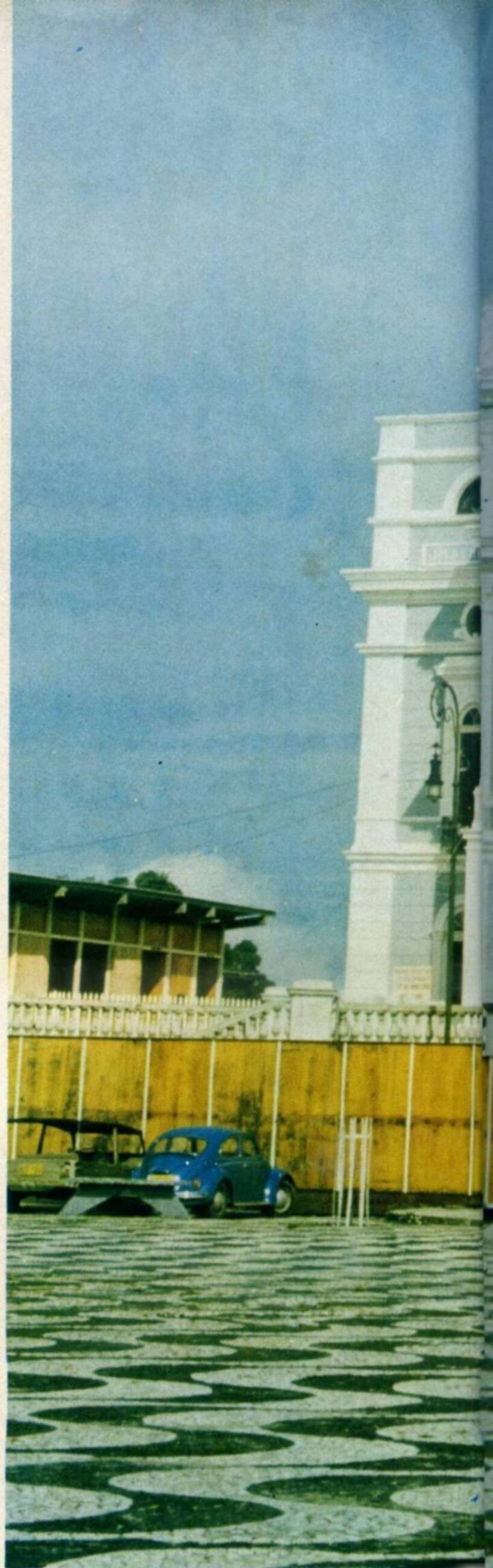
O auto de abertura traz a data de 31 de dezembro de 1896, último dia do ano, o que significa ter o teatro começado a existir, na plenitude de suas funções, no ano imediato.

A construção do edifício e a montagem de seu equipamento foi enorme desafio, na época, para aquela cidade de cerca de 100 mil habitantes, embora tudo possa ser explicado pelo enriquecimento decorrido da borracha.

O principal historiador do Teatro Amazonas, Prof. Mário Ypiranga Monteiro, diz no primeiro volume de sua consagrada obra: "Vai findar o ano de 1896 e estas são as últimas disposições tomadas em relação às obras do suntuoso edifício nesse trabalhoso período de 1892 a 1896. Quatro anos de atividades contínuas, talvez um pouco apressadas demais, que anexadas aos 11 anos de demarches, de inatividade, de ruptura de contratos e aos dois anos —

Margem do rio Negro.

Reprodução
de uma
fotografia
do Teatro
Amazonas
datada de 1901.

1897-1898 — de término das obras, perfazem um total assombroso (para nós) de 17 anos, que foi o necessário para dar-se a Manaus aquela maravilhosa obra de arquitetura e de bom gosto, infelizmente caída no abandono durante longo tempo..." (1)
O abandono foi também decorrência da situação econômica, após o esvaziamento do período de prosperidade de seu principal produto extrativo.
Todavia, os tempos mudaram. Agora o Amazonas não depende mais de uma dádiva da natureza, por período limitado. O progresso de hoje resulta da integração à civilização industrial e tecnológica, não sendo, apenas, dependente de uma riqueza natural.
O Teatro Amazonas após a reforma de 1974 deixará de ser objeto ocioso, de luxo e de lembranças românticas, para se tornar em moderno instrumento de cultura e de civilização.
Nesse sentido é que se vê toda a razão da difícil e custosa recuperação que agora se faz no Governo de João Walter de Andrade. Enquanto se conceituava, no fim do século XIX, um teatro de elite para a sociedade enriquecida, hoje se propõe, através do mesmo patrimônio, um novo instrumento de cultura capaz de conduzir ao seu meio a contemporaneidade das artes em amplitude de proposta didática.
A reforma que se faz em 1974 equivale a uma construção, pois dotará o teatro de disponibilidades e equipamento próprios da problemática moderna das artes cênicas, bem como de novos meios de preservação para todo acervo artístico ainda recuperável.
Criou-se, desse modo, e para esta obra, uma filosofia de trabalho: preservar e recuperar as proposições originais, autênticas, constantes dos projetos do teatro e, paralelamente, instituir novos recursos técnicos para sua atualização, manutenção e garantia contra riscos.

Teatro Amazonas em junho de 1974, durante sua restauração e recuperação.

Em verdade o Teatro Amazonas, apesar do prolongado tempo de construção e de reformas subseqüentes, nunca se concluiu nos padrões e características indicadas de seus projetos originais.
Dificuldade de aquisição de materiais, atrasos e anulações de entregas, substituições inadequadas, perdas de cargas em naufrágios, foram causas freqüentes de alterações das características originais, jamais concluídas.
O critério de recomposição constituiu-se em tese assumida pela douta Comissão de Assessoramento, especialmente nomeada pelo Governador do Amazonas. Desta fazem parte os historiadores Mario Ypiranga Monteiro, Genesino Braga, João Mendonça de Sousa e o diretor do Teatro Amazonas, Prof. Pedro de Amorim.
Coube à Comissão discernir sobre a conveniência, ou não, de se conservar alterações estilísticas advindas e impostas por reformas, algumas grandemente mutiladoras, ou a conduta de ser restaurar o edifício obedecendo-se o traço e a proposta de seus arquitetos e primeiros decoradores.
Decidiu-se pelo último critério, o que corresponde à tarefa mais difícil que é a de se integrar o teatro no estilo neoclássico.
Não sendo possível, ao tempo da construção, conferir-lhe os detalhes das plantas feitas pelo Gabinete Português de Engenharia, de Lisboa, as sucessivas reformas permitiram as hibridações estilísticas que tanto desviaram a originalidade da obra.
A autoria do projeto inicial não se acha explícita, nem nas plantas e nem na verificação dos historiadores. As legendas destas, conservadas nos arquivos de Manaus, indicam os solicitantes empreiteiros, a data de 4 de outubro de 1882 e os nomes de Jorge dos Santos e Felipe Monteiro, na função de "construtor do M. de O. Públicas" (de Lisboa), presumíveis autores do projeto.
Não cabe, aqui, discutir a autoria do primeiro traço, mas, sim, o fato de ter sido

Frontispício do Teatro Amazonas, restaurado em 1974.

procedido pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa que, através dessa oportunidade, dava prosseguimento à experiência portuguesa de construções do gênero.

Historicamente não se pretende afirmar grande relevância de Portugal no capítulo específico de construção de teatros, entretanto é através dos dados históricos que se sabe da influência dominante das escolas italianas de arquitetura, refletidas sobre o Brasil, através de Portugal.

Ao italiano Antonio Giuseppe Landi (Bolonha, It. 1713 — Belém, Pará - 1791), fixado na Amazônia desde 1753, deve-se o pioneirismo do classicismo — o neopaladiano da Itália de Setecentos — no Brasil. Landi permaneceu seis anos em Barcelos, realizando estudos e documentando, e onde chegou a ensinar pintura de perspectiva a um soldado de talento para as artes. A razão que nos leva a mencioná-lo acha-se no fato de ter sido o implanto do *gosto*, e do conhecimento das caracterizações do estilo clássico, antes mesmo do neoclassicismo, numa vasta região das antigas capitanias do Grão-Pará e Rio Negro. Noutro ensaio afirmamos que ..."Landi precedeu a introdução do neoclassicismo na metrópole do Rio de Janeiro, exercida pelos arquitetos da Missão Artística Francesa contratada em 1816", possibilitando a compreensão da continuidade e da expansão dos aspectos caracterizadores do estilo que alcançou a vasta área amazônica, penetrando em Mato Grosso, e se manifestando desde as construções palaciais à arquitetura empírica, popular. (2)

A mudança de sede da capitania de São José do Rio Negro, de Barcelos para a Barra do Rio Negro, hoje Manaus, data de 1791.

A portada e frontaria do Quartel de Tropa da Guarnição da Vila de Barcelos, de 1775, o Monumento (agulha) da Praça da Concórdia erigido pelo Governador Capitão-General José de Nápoles Telo de Meneses, no ano de 1782, e também o Marco (monumento de pedra, pirâmide alongada sobre plinto), demarcando as terras de Portugal e Castela na região amazônica, datado de 1781 e levantado na margem do Rio Javari, são exemplos da precedência do desenho classicista no Brasil. (3)

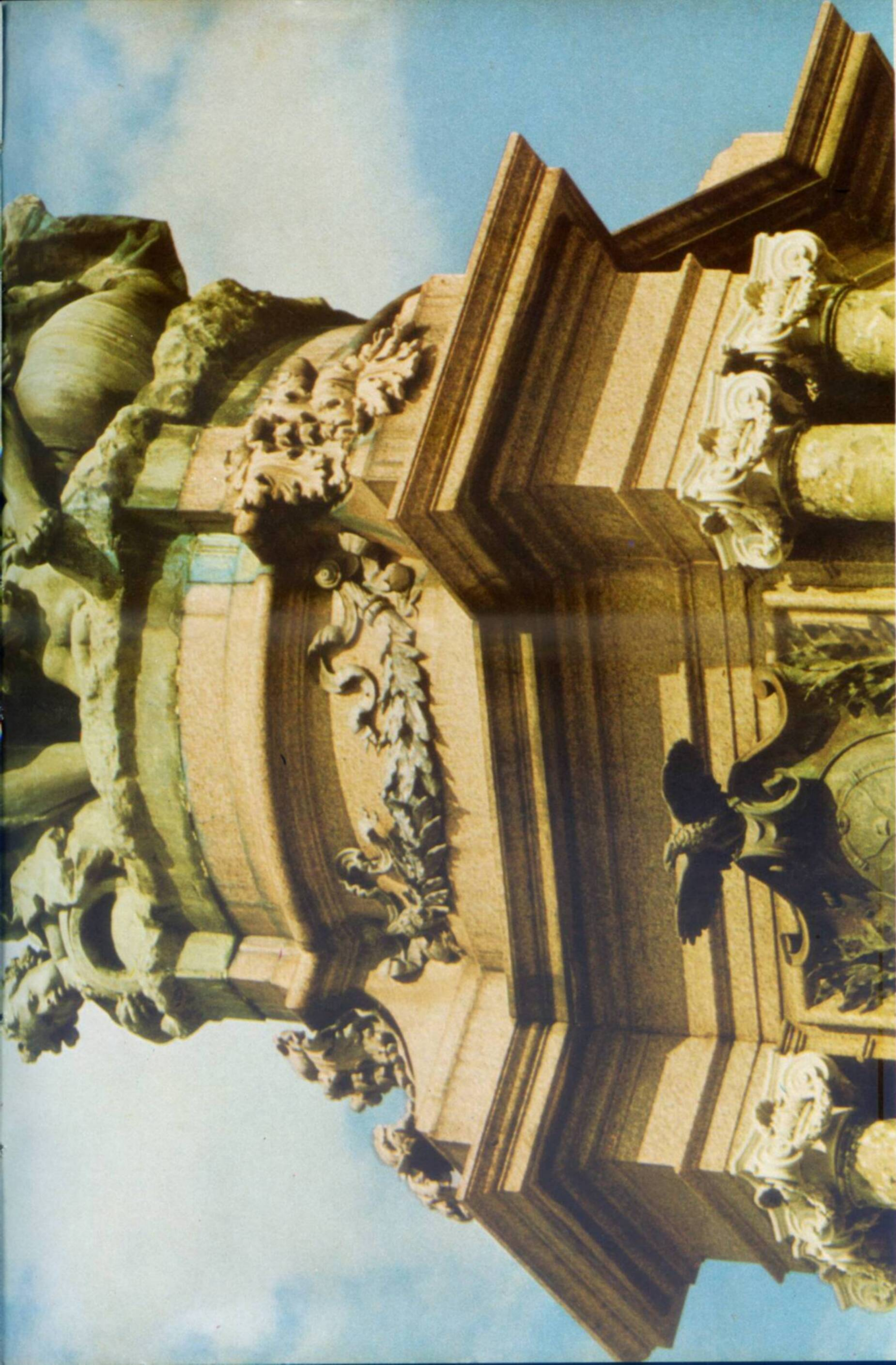
Sabe-se, hoje, que tais caracterizações estilísticas fazem o nascedouro do neoclassicismo que teve no arquiteto Francisco Xavier Fabri, autor dos palácios do Marquês da Foz, e o da Ajuda o seu principal divulgador em Portugal.

"Fabri morreria em 1807, exatamente quando as obras do Palácio Real da Ajuda foram suspensas" (4), um ano antes da vinda da corte de D. João VI para o Brasil. Em plena ausência do rei, assinala-se em 1812 a presença do pintor italiano Giovanni Chiari fazendo cenários no Teatro Real de São Carlos.

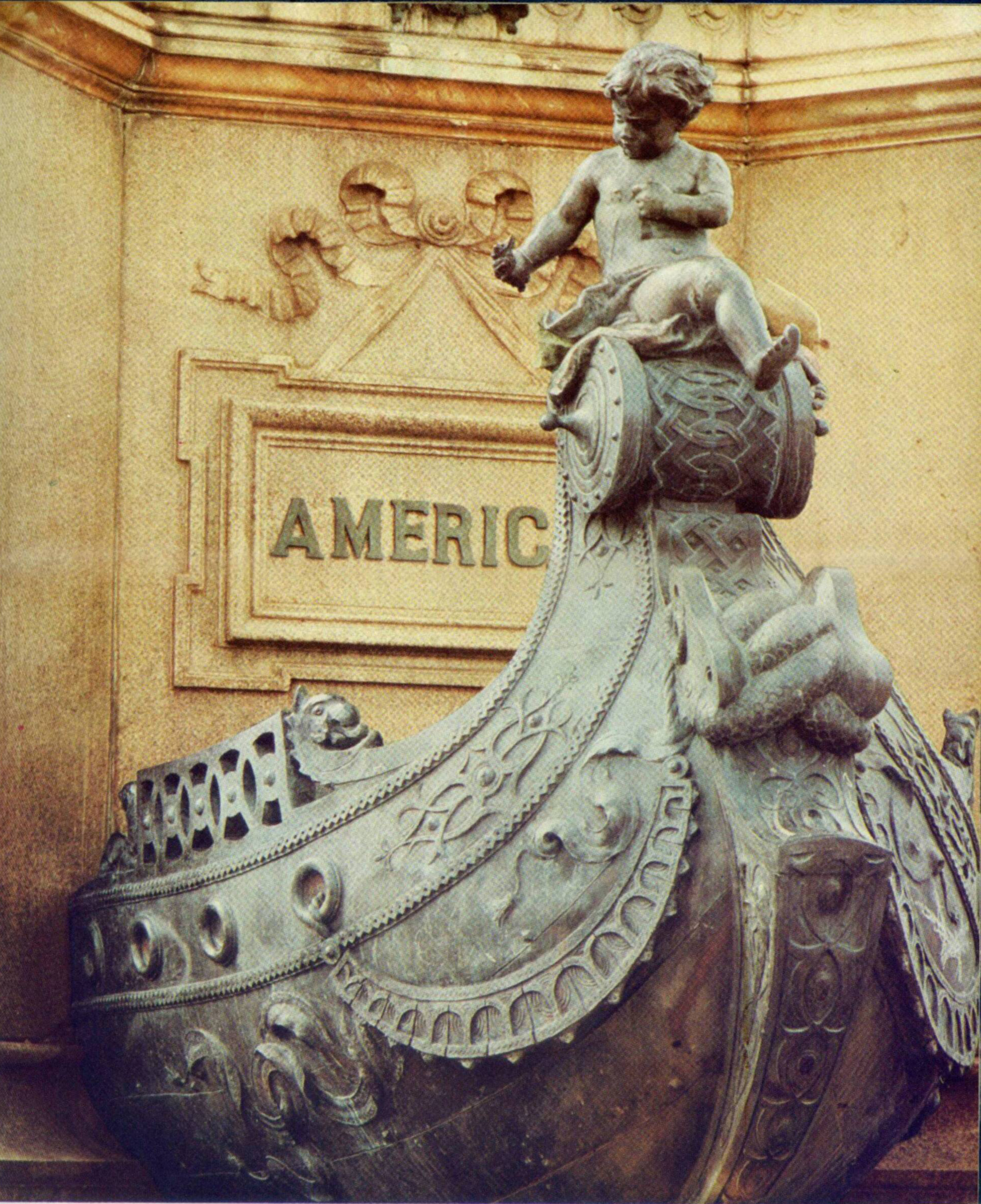
São freqüentes os artistas estrangeiros que trabalharam por todo século XIX para Portugal. Durante a construção do mais belo teatro de Lisboa, que é o Novo Teatro Real de D. Maria II, entre os anos de 1842 e 1846, distinguiu-se um português, o escultor Assis Rodrigues, autor das figuras do frontão, ou seja, as estátuas de Gil Vicente, as musas Talia e Melpomene, o frontão com Apolo e as Musas e os relevos das *Partes do Dia.* (5)

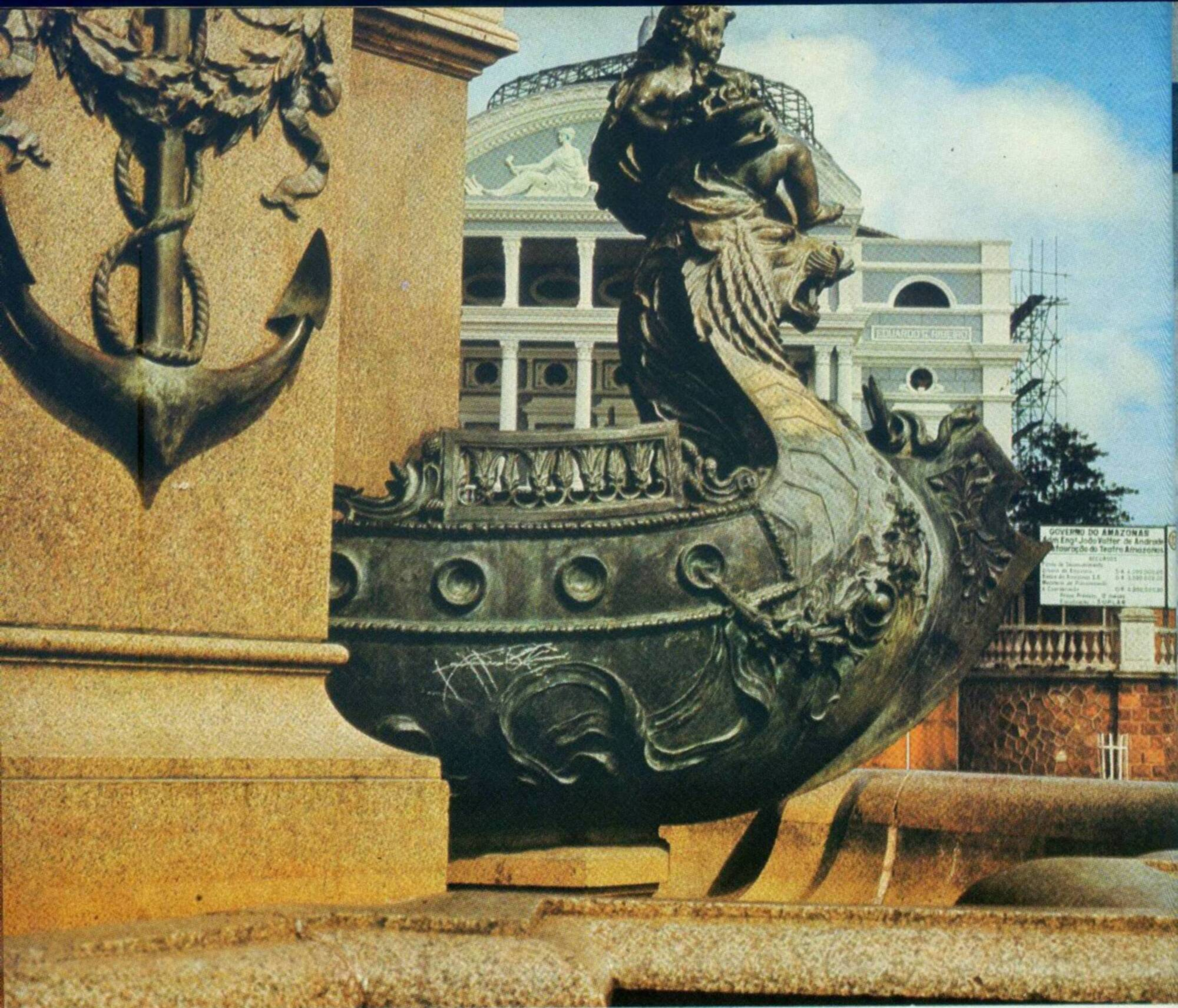
Contudo, os historiadores portugueses, quase todos, admitem profundo esvaziamento artístico em Portugal por toda primeira metade dos Oitocentos.

"Será Fabri — comenta Alexandre de Gusmão — quem ocupará relevante papel na introdução do neoclassicismo" (...) "Esse neoclassicismo vai, na segunda metade do mesmo século, desenvolver-se de modo muito particular no Norte, quer através de artistas ingleses, como John Karr e John Whitehead, quer de artistas regionais" (...) "O século passado (refere-se ao séc. XIX) cederá porém ao pitoresco e ao ecletismo

Detalhe do monumento A Abertura dos Portos **em frente ao Teatro Amazonas.**

Detalhe do monumento A Abertura dos Portos inaugurado em 1900.

Alegoria à Europa — detalhe do monumento A Abertura dos Portos do Amazonas, **de Domenico De Angelis e Enrico Quattrini.**

Alegoria à Europa do monumento.

Alegoria à Ásia

Alegoria à América

Detalhe do conjunto do monumento e do teatro.

dos estilos históricos, onde caberão de novo os elementos clássicos, por vezes, de felizes resultados, como o testemunham o Teatro Nacional (de Dona Maria II), do italiano Lodi, ou o Avenida Palace, de José Monteiro". (6)

Na história do Teatro Amazonas a primeira concorrência é vencida por um comerciante da praça, Bernardo Antônio de Oliveira Braga, que apresenta proposta no dobro de valor do competidor, porém organizada pelo Gabinete Português de Engenharia de Lisboa.

A experiência portuguesa de teatros, na época, ainda repousava sobre o mais belo deles, o de D. Maria II, e o arquiteto italiano Fortunato Lodi era o de maior renome, nesse capítulo.

Durante a construção seguida por mais de 15 anos, muito se alterou das plantas originais, entretanto pouco se modificou quanto à composição arquitetural interior.

Neste aspecto é que ainda se faz possível alinhar o Teatro Amazonas aos protótipos europeus dos quais deriva, do mesmo modo que ocorre quanto ao Teatro da Paz, de Belém.

Ambos se baseiam no teatro de caixa italia-

Relevo de Melpomene num plinto da coluna do terraço.

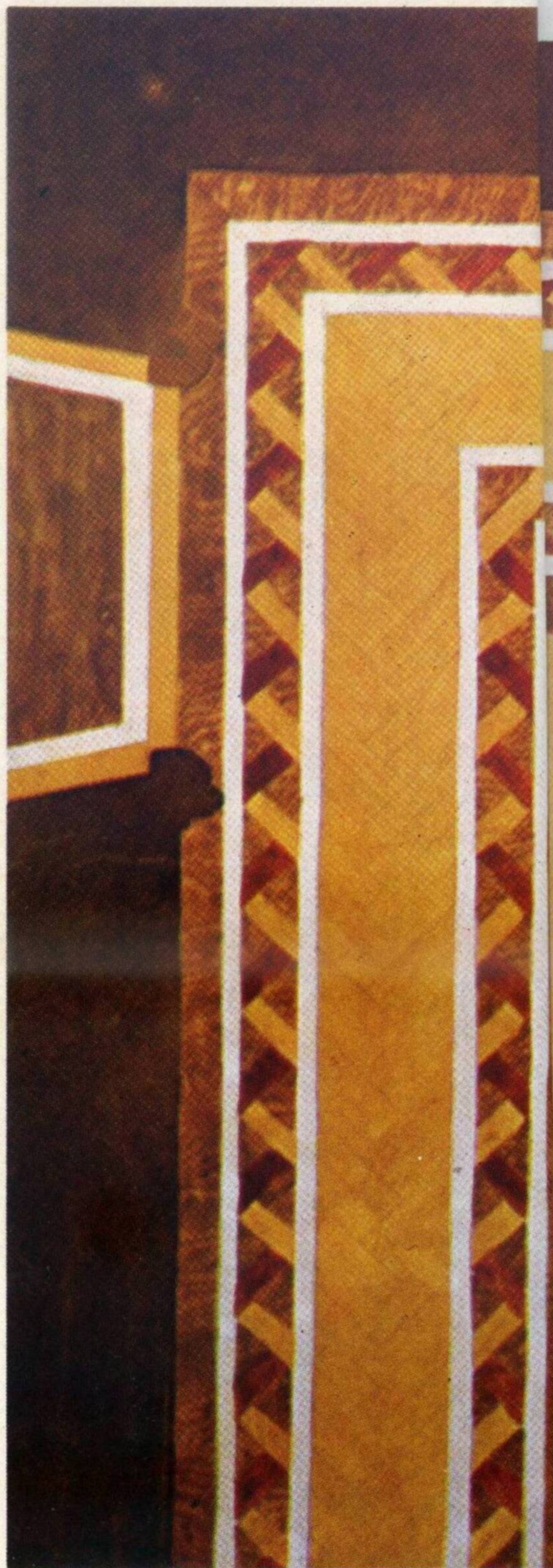
no, com espaço cênico quase igual ao da platéia.
O que nos motiva grave atenção no estudo do Teatro Amazonas não é apenas o fausto, o fulgor de sua decoração, mas igualmente a coerência da conceituação de modernidade, para a época do teatro lírico, capaz de comportar o complexo cenográfico de enormes cenários mutáveis, elevado número de figurantes, orquestra e iluminação com refletores munidos de reostatos.
Foi um teatro de fim de século para a coetaneidade européia, naquela fase em que o romantismo da lírica italiana, a dramaturgia francesa e a cenografia alemã se somavam em amplas exigências técnicas para o engrandecimento do espetáculo.
Os povos de amadurecimento cultural sabem que o teatro, mesmo em seu fulgor, não é luxo, não é supérfluo. É, e sempre foi desde os tempos greco-romanos, o principal equipamento civilizador das comunidades.
Se a Amazônia não tivesse tido, no ciclo da borracha, os dois grandes teatros de Belém e de Manaus, sua história seria sem grandeza. Quando Portugal mergulha em

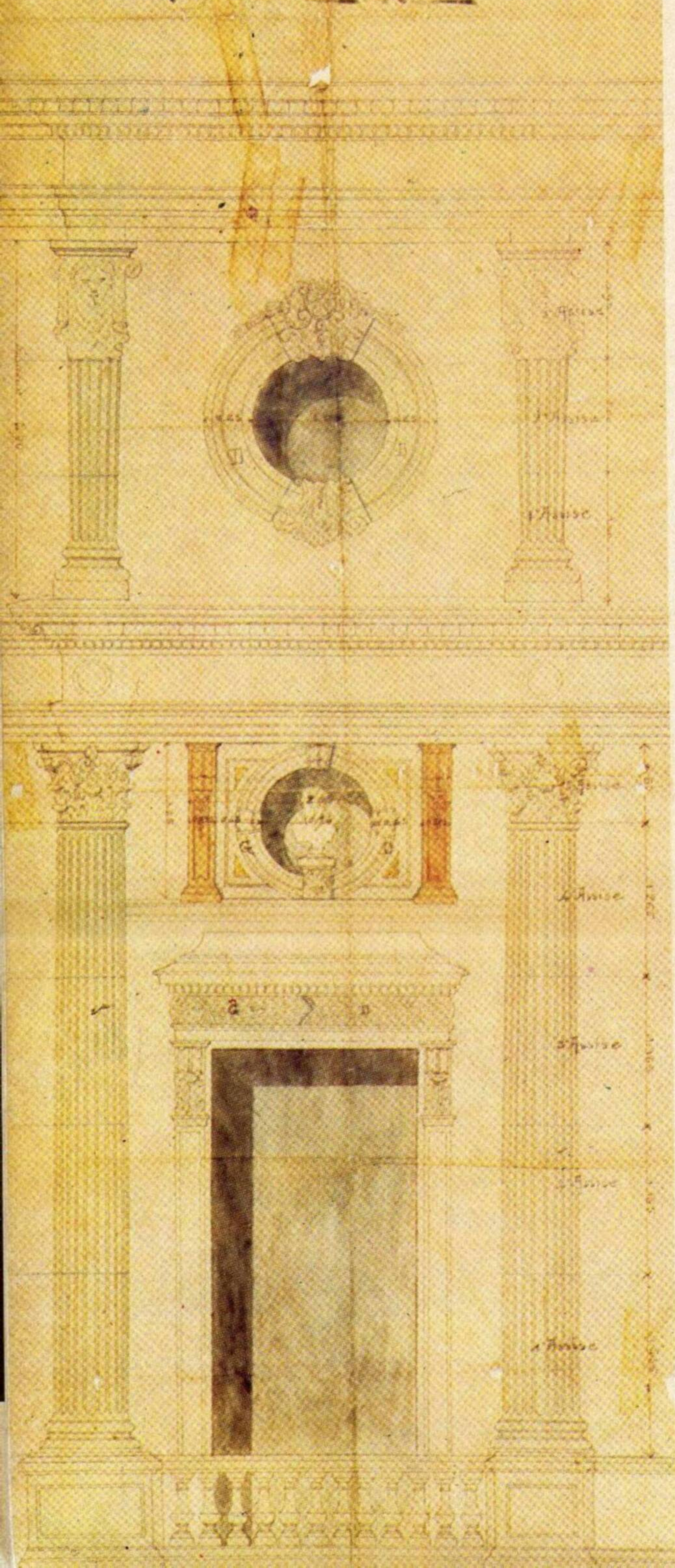
prolongado período de debilidade, por encerramento e perda do ciclo de ouro de sua pródiga colônia, ainda resiste à ameaça de decadência, erigindo dois fulgurantes teatros. Em 1792 construiu-se o Teatro Nacional de São Carlos, trabalho do arquiteto régio, José da Costa e Silva, de D. Maria I e do Príncipe Regente D. João VI, ... "cujo projeto estava inspirado no original do Teatro San Carlo de Nápoles". (7) José da Costa e Silva, arquiteto classicista, veio para o Brasil a chamado de D. João VI no ano de 1812. Aqui morreu no ano de 1819, sem ter deixado obra relevante. A ele se consignam reformas no Paço Imperial e na Fazenda Real de Santa Cruz e também o desenho do túmulo monumental do Infante Dom Pedro Carlos, da igreja franciscana do Rio de Janeiro. A ele devemos, sobretudo, grande parte do cimélio da Biblioteca Nacional, adquirido e integrado por D. João VI para o patrimônio brasileiro. Sua formação artística e filiação estilística são evidentemente da Itália.
Quanto ao Teatro Nacional de Dona Maria II, foi construído entre 1842 e 1846, no Rocio de Lisboa, conforme projeto do arquiteto italiano Fortunato Lodi. Parte de suas estátuas e relevos exteriores foram desenhados pelo pintor Antônio Manuel da Fonseca para o escultor Assis Rodrigues. O forro do auditório é trabalho do pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929). (8)
As raízes culturais que explicam a arquitetura do Teatro Amazonas atravessam a história do teatro de Portugal e vão aflorar na Itália. Chegam ao tempo em que se criou, como conceito e solução estrutural, a casa de ópera da civilização ocidental.
A história da ópera européia, do ponto de vista arquitetônico, começa quando Andrea Pozzo publica, em 1693, um desenho para um teatro baseado nas implicações visuais da perspectiva cênica. O auditório tinha cinco filas de camarotes dispostas em torno de uma área plana (platéia) destinada à acomodação dos músicos e espectadores. Disso resultou a forma de ferradura, do auditório contra a caixa, o ovóide do Teatro La Fenice de Veneza (1792), e do Teatro La Scala, de Milão (1778) com planos diversos entre palco, orquestra e platéia.
Então, a fonte mais remota para a compreensão de vários teatros neoclássicos brasileiros, *v.g.* o antigo e demolido S. João do Rio de Janeiro, o extinto S. João da Bahia, o Santa Isabel do Recife, o Teatro da Paz de Belém e o Teatro Amazonas, acha-se nos desenhos e estudos de perspectiva de Andrea Pozzo (1642-1709), aquele famoso artista jesuíta, pintor, arquiteto e historiador de arte, criador da perspectiva aerial do forro monumental da Igreja de Santo Inácio de Roma e de outras igrejas em Gênova, Turim, Arezzo e Modena. Foi projetista e pintor para a Catedral de Lainbach (1708) e para a Biblioteca da Universidade de Viena, onde faleceu.

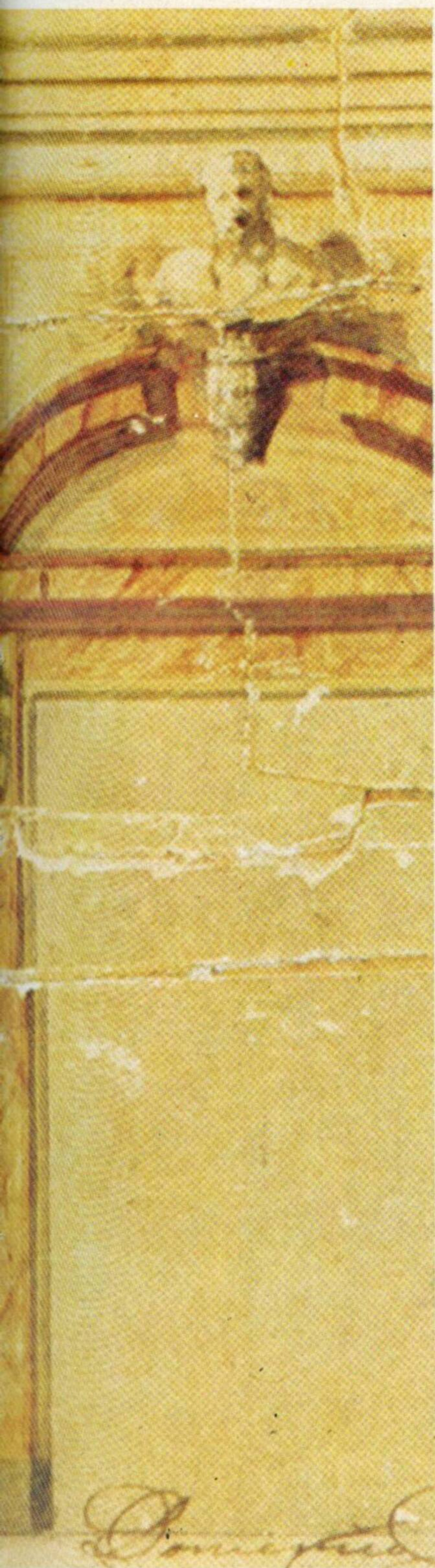
Tanto sua obra pictórica monumental de ilusionismo arquitetural, como seu tratado de 8 volumes intitulado *Prospettiva di Pittori e Architetti,* publicada em Roma entre os anos de 1692 e 1700, no qual renova o espaço da cenografia e o anfiteatro, tiveram profunda influência em toda Europa. (9)
Agora, ao estudar o Teatro Amazonas, podemos conjeturar como a influência de Pozzo se estende desde a pintura monumental religiosa setecentista, praticada em várias igrejas brasileiras, *v.g.* a do forro da Congregação Jesuíta na antiga Igreja de Jesus do Colégio da Bahia, todos os forros da autoria ou atribuídos a José Joaquim da Rocha — enfim, a todos os exemplos da denominada pintura de perspectiva arquitetural dos templos religiosos barrocos, até atingir os derradeiros exemplos de grandes painéis de forros praticados nas últimas décadas dos Oitocentos pelo pintor italiano Domenico De Angelis, no Brasil, em *trompe l'oeil,* para a Sé de Belém, e os Teatros da Paz e Amazonas. (10)

Eduardo Gonçalves Ribeiro, Governador do Estado do Amazonas, principal construtor do teatro, busto do seu túmulo no cemitério S. João Batista de Manaus.

Caracterização estilística do Teatro Amazonas

EMBORA tenha sido proposto em termos de *estilo clássico,* corresponde ao que hoje se denomina *neoclassicismo.*
Não equivale, todavia, a uma forma depurada, porém aos inumeráveis exemplos de características de estilos somados, mais apropriadamente identificados ao academismo eclético, das décadas finais do século passado.
Tal ecletismo não se limitaria aos ornatos, à aparência superficial da decoração, e sim aos próprios atributos estruturais. Repetimos, aqui, uma afirmação que temos enfatizado: o *estilo de época* não se estima apenas pelo que flutua, mas pelo que se aprofunda na técnica de cada data.
Esta ponderação é oportuna na apreciação do Teatro Amazonas, pelo fato de sua coetaneidade com a civilização ocidental aparecer muito mais nos elementos estruturais que nos ornatos fulgurantes. O teatro foi uma construção moderna e avançada para a data, considerando-se a estrutura metálica da enorme cobertura, ainda mais a da cúpula, verdadeiro capricho e aventura da engenharia de então, apenas destinada a monumentalizar o edifício na interferência e na acomodação paisagística.
A verdade é que o zimbório não tem funcionalidade, nem correlação aos espaços arquiteturais. A coberta poderia ser o simples tetraedro, pois a platéia não excede o nível do forro, mas, há de se entender, o Teatro Amazonas não poderia ser igual, nem lembrar nenhum outro...

Desenho do assoalho do Salão Nobre, em embutido em várias madeiras regionais, da autoria de Domenico De Angelis.

Desenhos originais de Crispim do Amaral
para a fachada do Teatro Amazonas.

Aquele imenso domo, catedralesco, foi ditado pela necessidade de afirmação, talvez mais de diferenciação, implicado a uma filosofia comparável à da Torre Eiffel.
No passado remoto as torres eram vigias, faróis ou campanários, até que ao tempo do Engenheiro Gustave Eiffel (1832-1923) começaram a ser, também, apenas *torre*, sem outra finalidade que a de mostrar o quanto se podia fazer com o aço, o cálculo e a imaginação. Assim Eiffel fez a torre que perpetua o seu nome e que se destinava, somente, a consagrar a Exposição Internacional de Paris, de 1889.
Nenhuma utilidade imediata era implícita à Torre Eiffel, e nem ao zimbório do Teatro Amazonas.
Esta é a denotação do *estilo de fim de século*, embebido de apelo barroco ao mesmo tempo que proposto como atributo classicista.
O revestimento de cerâmica, policromada, de telhas em escamas, esmaltadas, e de uma zona de vidros coloridos, para indicar na paisagem urbana o teatro em função, são aspectos que se somam ao estilo da *belle époque*. Suspeitamos que o colorido original — em verde, azul, amarelo e vermelho — tivesse sido proposto em analogia à exuberância tropical da flora e fauna amazônicas. Mas aquela colossal cúpula não foi de aceitação fácil, na data. Transcreve Mário Ypiranga Monteiro, historiador do teatro, um artigo do jornal *Amazonas* de extrema severidade, considerando o edifício... "este formidável aleijão de arquitetura"... "essa monstruosidade" ... "ouvimos dizer que se cogita de se substituir o *papagaio* que encima o Teatro Amazonas, a que se tem dado até agora o impróprio nome de cúpula..." (11)
A nota, esclarece o historiador, tinha motivação política de disputas locais, mas... "Que se pensou em retirá-la, é fato consabido, e não sei porque não o fizeram, quando até editais foram publicados chamando concorrentes para o serviço de desmontagem." (12)

Desenho original detalhado da autoria de Domenico De Angelis para a decoração do Salão Nobre.

Esboço original de De Angelis para o plafond **do Salão Nobre.**

Do próprio diretor de Obras Públicas partiria a condenação mais severa: ..."O vigamento da coberta, defeituoso, não suporta o grande peso da cúpula, de sorte que é de urgente necessidade retirá-la, com o que muito lucrará o efeito estético do edifício, livre de tal excrescência..." (13)

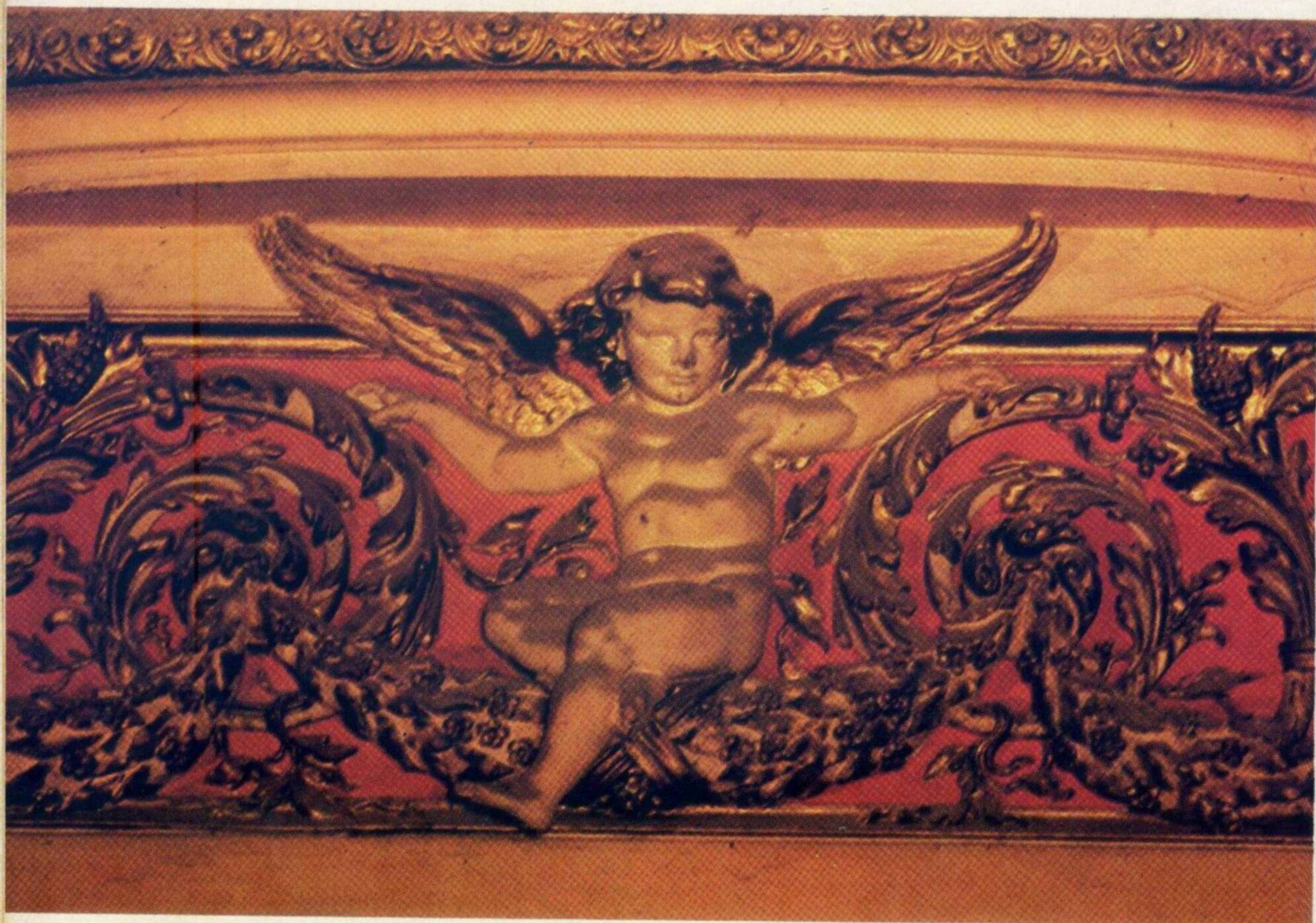
Através dessa mesma rejeição, vê-se que o incômodo zimbório tinha alguma virtude de modernidade. O tempo decorrido de lá para cá se encarregou de pôr o riso sobre a condenação técnica e oficial, cujo ponto de vista, na realidade, era apenas questão de gosto.

A última sutileza que resta decifrar para a melhor compreensão do estilo do Teatro Amazonas é o reconhecimento de sua utilização no âmbito coletivo. Isto é, não é uma obra de arte privatizada, ou restrita a uma corte. É um bem público, tanto em sua função de teatro, como na monumentalidade que empresta à paisagem urbana em que se implanta.

Insinua-se, vez por outra, ser um produto do *art nouveau,* defasado e desentendido, conforme esse estilo aconteceu no Brasil. Aqui cabe diferenciar *belle époque* de *art nouveau.* O primeiro comporta a idéia de *estilo de época,* e o segundo diz particularmente de *estilo de grupo,* uma vez que se restringiu às grandes metrópoles caracterizando numerosos de seus participantes renovadores.

A *belle époque* corresponde ao ecletismo, quando proliferaram múltiplas propostas do romantismo decadente, firmando-se na evocação de períodos estilísticos remotos. Fase dos neogótico, neo-renascença, neobarroco, neomourisco, neocolonial etc.

O *art nouveau,* ao contrário, corresponde a uma diferenciação, com forte apelo aos materiais industrializados e à pluralidade do consumo, sobretudo urbano. Na época, era profunda a distinção entre centros produtores, industriais, e centros consumidores. Esses últimos não viveriam o *art nouveau,* pelo menos na essência filosófica,

Detalhe da pintura decorativa do arco do Prosenion.

Detalhe da decoração da Galeria Nobre da Sala de Espetáculos.

naquela reação de Oscar Wilde, Ruskin e Morris, desejosos de um estilo próprio da época, antes de findar a centúria caracterizada pela civilização industrial.
Havia, então, duas maneiras de se conhecer o *art nouveau,* através de sua produção, ou de seus produtos. (14)
O Teatro Amazonas, pelo segundo aspecto, tem relacionamento com o *art nouveau.*
A escada de ferro com serralharia fitomórfica, as colunas e gradis das ordens de camarotes e o varandim da separação da orquestra, os lustres da platéia e do terraço, a rosácea, enfim, tudo que se importou de Koch Frères, são produtos da linhagem do citado estilo.

São questionáveis, entretanto, os ornatos de estucaria e pintura que existiam no peristilo intitulado "Luar no Amazonas" e a modelagem de uma galeria aberta nas duas últimas ordens de camarotes, em formato caprichoso de uma haste e folha de vitória-régia. Essas alterações foram impostas pela reforma de 1929-30, cujo resultado foi a perda da integridade estilística original, agora recuperada.

O fato de ser produto de uma reforma da terceira década do corrente século demonstra a defasagem e a diluição do estilo em nosso meio.
Se a Comissão Orientadora dos Trabalhos

Relevos da Sala de Espetáculos.

Relevo do arco do Prosenion.

de Recuperação do Teatro Amazonas, que tem entre seus membros renomados historiadores amazonenses, tivesse decidido pela conservação dessas hibridações, muito pouco teria feito pela *recuperação* do monumento.

Tanto o *Luar no Amazonas* como a capela da *vitória-régia* carrearam para o teatro uma perigosa aproximação do pitoresco anódino. Seria muito risco, nos dias atuais, em que já se dispõe de melhor discernimento crítico, permitir que um patrimônio daquele porte fosse estimado como curiosidade ou fenômeno do *kitsch*.

Bem mais difícil teria acontecido aos construtores e decoradores de três décadas antes, aqueles que concluíram o teatro nos últimos anos dos Oitocentos e nos primeiros dos Novecentos, resolvendo com reboco e estuque a ordem de relevos que no Teatro Dona Maria II, de Lisboa, é toda em mármore. O Teatro Amazonas até a recente restauração e reforma carecia de mármores, sobretudo dos que já eram indicados em suas proposições originais e que se perderam em naufrágio.

O estuque foi o recurso de substituição, resolvendo a decoração externa e interna, sem romper as linhas estilísticas do modelo neoclássico, acrescentando até a virtude de boa artesania. São exemplos dessa con-

Busto do compositor padre J. Maurício Nunes Garcia — Salão Nobre.

Busto de Carlos Gomes — Salão Nobre

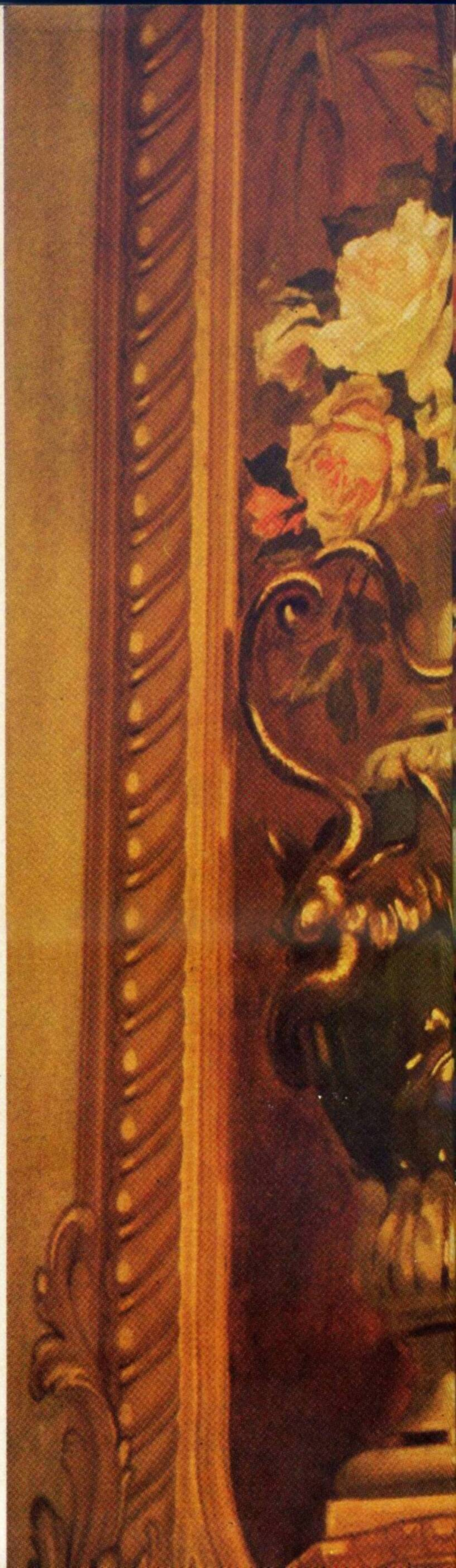
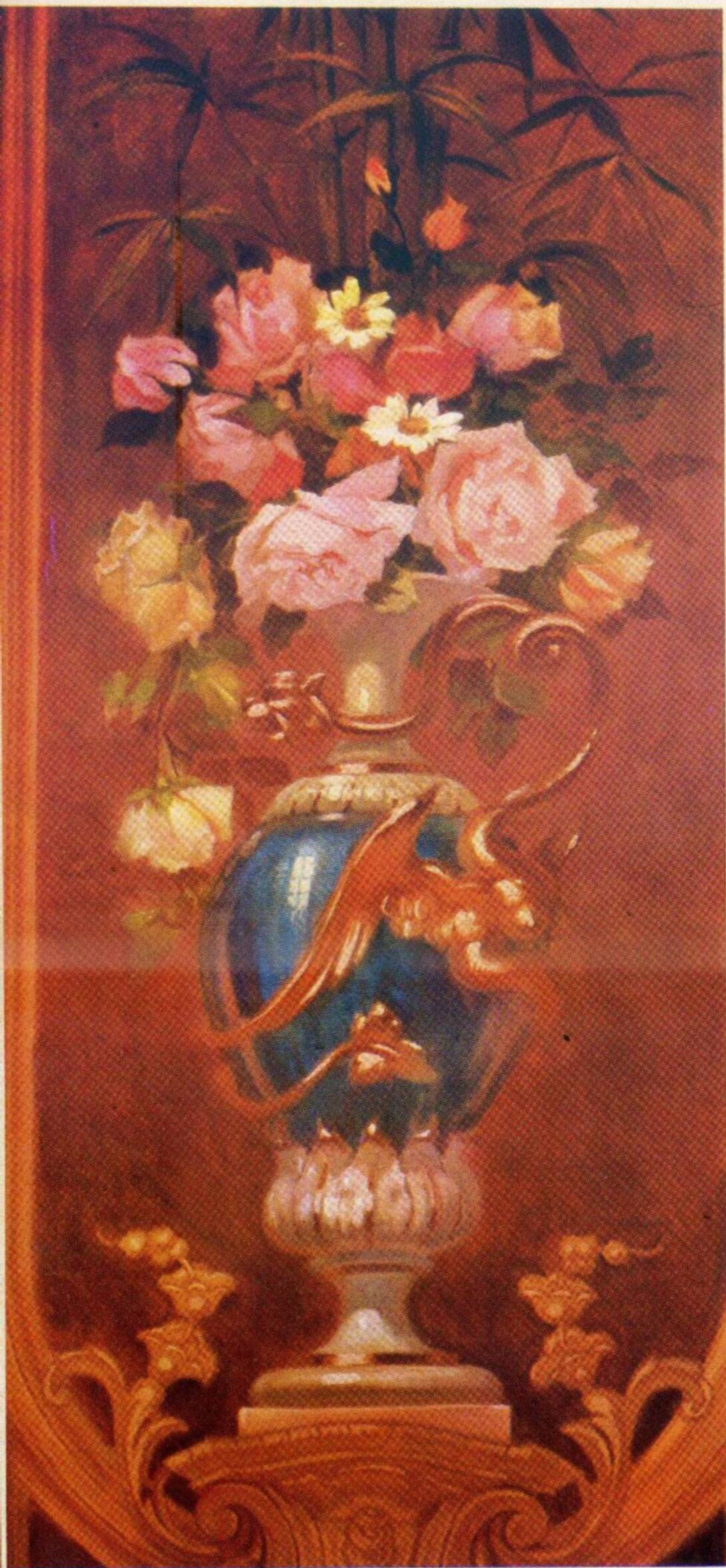
Busto de Gonçalves Dias
— gesso — Salão Nobre.

Detalhe do arco do Prosenion.

Detalhe do estuque do forro do terraço do Salão Nobre. (Na página seguinte)

Detalhe da decoração do Salão Nobre. Guarnição de veludo bordado a fios de prata e ouro.

sideração o forro do terraço do salão nobre, em relevos florais e concheados, as efígies de *Thalia* e *Melpomene* nos plintos do terraço, e as figuras, em perfil, do tímpano que presumimos ser de *Calliope,* a musa da poesia épica, e de *Erato,* a musa da poesia lírica, ladeando a tarja das datas da inauguração, 1896, e a da restauração, 1974.
Colunatas, alizares, óculos e balaústres são de cimento, alvenaria e reboco. Tudo é de mão-de-obra especializada em fingimento de materiais nobres que tiveram de ser substituídos pela impossibilidade de importação, ou por falta de artesania.
Parece-nos ter sido esta a causa, uma vez que ainda se vê na cidade de Manaus abundantes lajes e meios-fios de pedra lioz, vindas de Portugal lastreando navios. Foram usadas como elemento construtivo primário, lavradas e esquadradas por canteiros em Portugal. Formam o calçamento em torno do edifício e recobrem a escadaria externa principal. Recentemente a Comissão Orientadora dos Trabalhos de Recuperação sugeriu solicitar ..."ao povo de Manaus, que seja doada, a título de colaboração, toda e qualquer quantidade de lajes do calcário de Lisboa que formam calçadas e meios-fios de algumas residências e casas comerciais, para que seja reposto o calçamento externo do Teatro Amazonas..." (15). Entretanto, existem em Manaus diversas obras nobres em mármore português, em pedra lioz, a começar do altar-mor da Matriz da Conceição, do jazigo do bispo de Manaus na mesma catedral e de alguns outros túmulos importados de Lisboa, nas décadas finais do século passado, transladados do demolido Cemitério de São José para o de São João Batista, inaugurado em 1902. Certo é que nenhuma foi lavrada aqui, todas importadas, vez por outra trazendo a rubrica do estatuário ou marmorista português. A carência era de artífices, artesãos e artistas. Assim se entenderá a Lei n.º 8 de 21 de setembro

Detalhe da pintura decorativa do Salão Nobre fingindo tapeçarias.

Salão Nobre, pintura decorativa, detalhe.

de 1892, do Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, principal construtor do teatro, autorizando o Estado a conceder passagens gratuitas de 3.ª classe a artistas nacionais e estrangeiros. Vale citar, na íntegra, o seu artigo primeiro: ..."Fica autorizado o governo a mandar conceder, por conta do Estado, a bordo dos paquetes do Sul da União, da Europa ou da América do Norte, passagens gratuitas de 3.ª classe a artistas nacionais ou estrangeiros que quiserem vir fixar residência neste Estado." (16)

Sobre esta lei, comenta o historiador Mário Ypiranga Monteiro: "O 1893 é o ano de grande atividade que culminou com a conclusão do teatro. Como homem de larga visão administrativa, Eduardo Ribeiro compreendeu que não se poderia trabalhar sem técnicos. Voltou-se para o problema inicial da mão-de-obra" (...) "Eduardo Ribeiro manda buscar operários na Europa, Maranhão e Bahia." (17) Segue para a Bahia um agenciador munido de um ofício destinado ao Chefe da Segurança Pública: ..."rogo-vos que auxilieis esse cidadão no desempenho dessa comissão a que este governo liga a máxima importância". Ainda é Mário Ypiranga Monteiro quem conclui com essa informação de relevante interesse sociológico: "O alcance dessa lei era simplesmente notável, e atrás dela não se pode deixar de ver o caráter netamente migratório. Porque não se tratava da vinda de um ou dois artistas. Vieram centenas deles, portugueses, italianos, franceses que eu sei, para as obras em execução por toda parte, inclusive para as do teatro. Alguns, poucos, regressaram, forrada a bolsa. Outros ficaram..." (18)

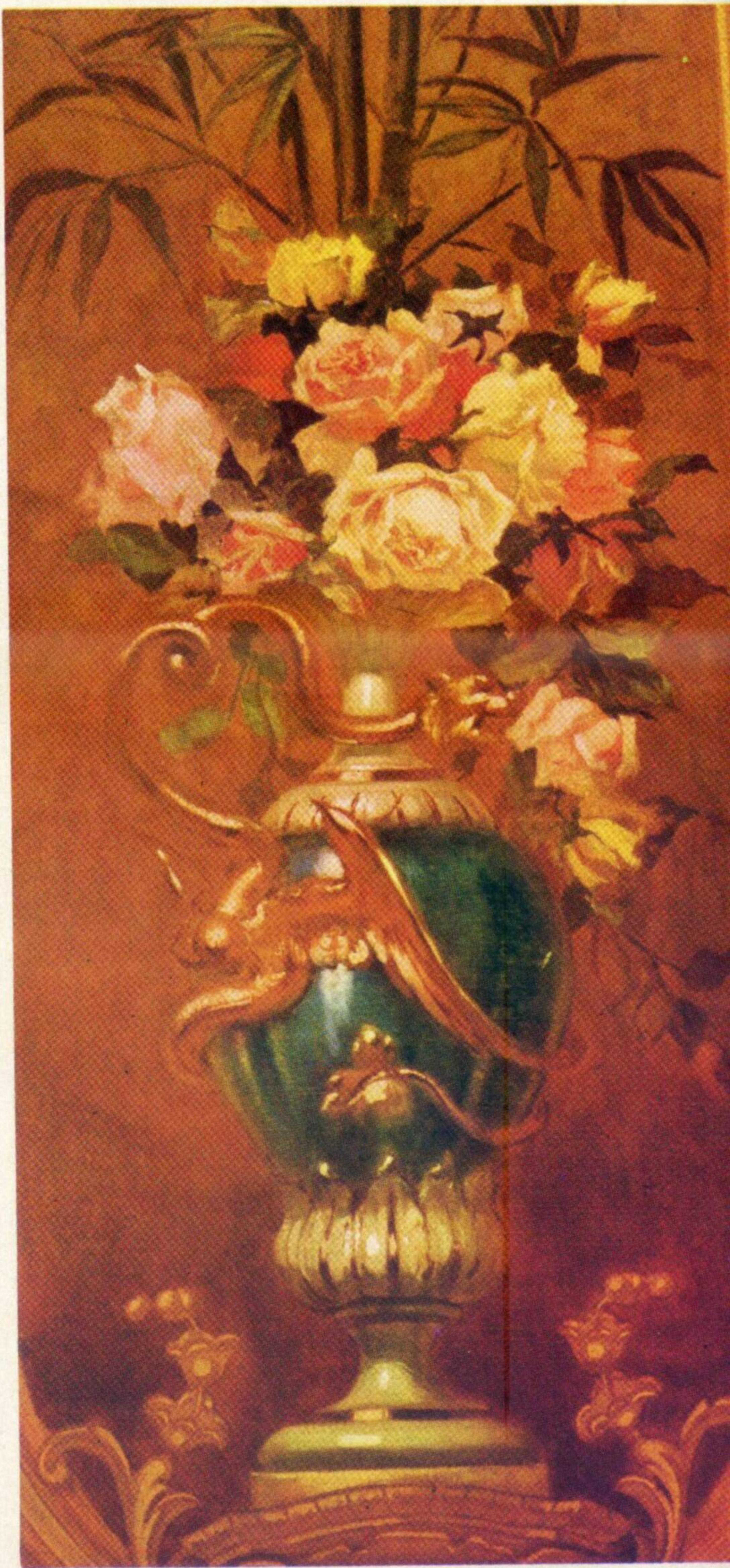
Para mais de duzentos operários e técnicos, nacionais e estrangeiros foram contratados. A época de Eduardo Gonçalves Ribeiro se rememora por muitos empreendimentos simultâneos. A economia do Estado era florescente e o notável governador soube administrar com o ritmo do pro-

gresso. "Tantas eram as obras iniciadas, projetadas ou por terminar, que o número de operários especializados existentes em Manaus, à época, resultava insuficiente." (19).

Outro ilustre historiador amazonense, o Professor Agnelo Bittencourt, numa resenha histórica do teatro publicada em 1946, dá-nos notícia dos sucessivos contratos e distratos que o Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro enfrentou, a fim de prosseguir a complexa obra. O depoimento de Agnelo Bittencourt é definitivo para se aquilatar o empenho daquele governador, a quem verdadeiramente se deve o grande monumento: "Durante cerca de seis anos as obras estiveram estacionadas, ficando as paredes do prédio numa altura de uns dois metros. Conhecê-mo-las enegrecidas pelo tempo e já envoltas pelo matagal." (20)

Por contrato de 1895, se sabe que a decoração externa esteve a encargo de Henrique Mazzaloni, e em 1896 foram contratados o engenheiro eletricista Vicente Miranda e o estucador Manoel Gomes da Rocha.

Para a decoração interna, desde 1894, havia sido contratado o artista Crispim do Amaral, a quem coube convidar em Roma o pintor Domenico De Angelis que já conhecia a Amazônia desde 1874, quando decorou o Teatro da Paz, em Belém.

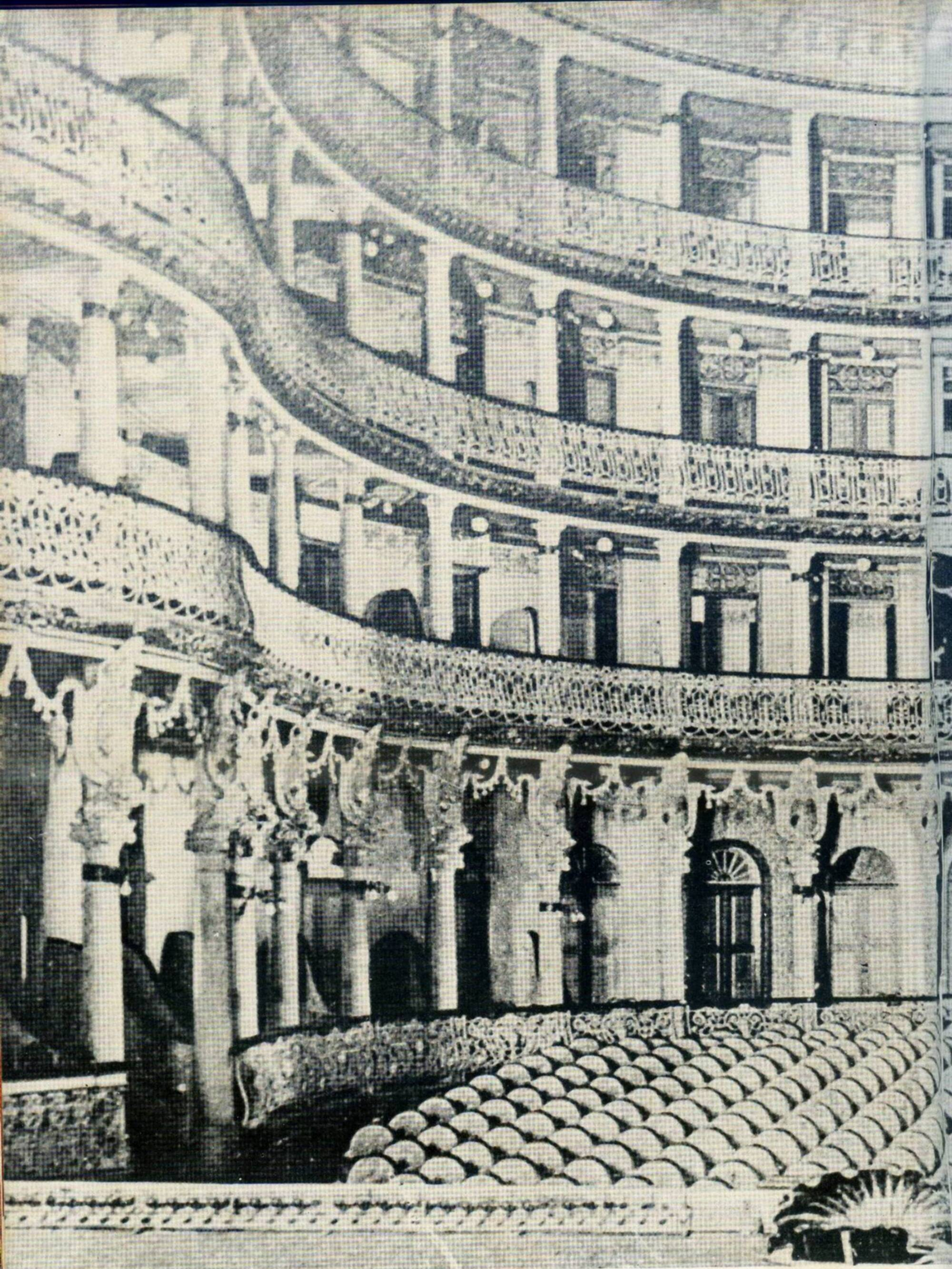
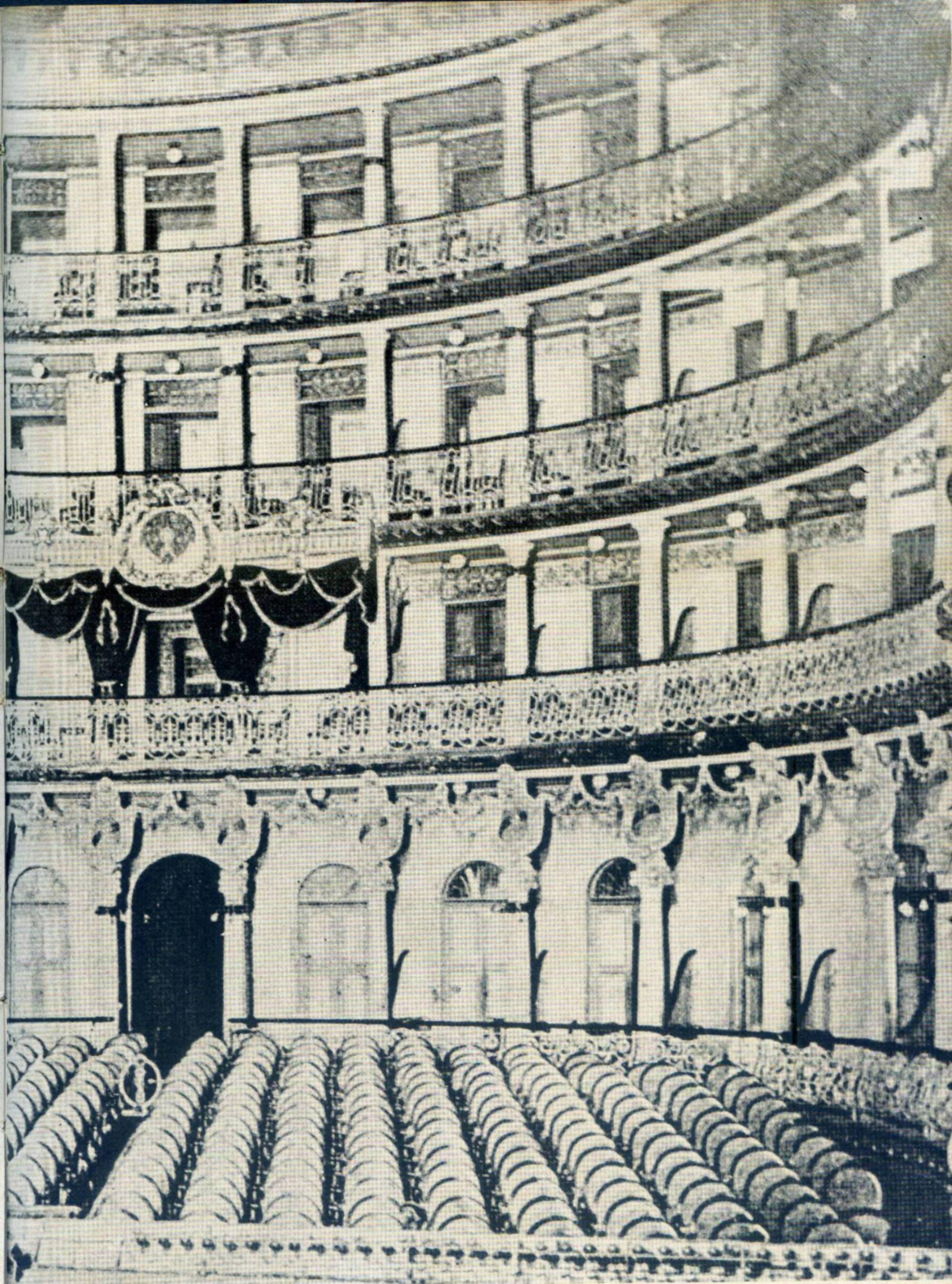
Nenhum dos trabalhos desses vários contratos e serviços complementares comprometeu ou desviou a linha estilística neoclassicista em que se baseiam as proposições originais. As alterações defasadas e aventurosas surgiram somente em 1929-1930, impondo o arremedo do "floreale" agora desfeito para reposição dos traços e dos espaços arquitetônicos coerentes. Sobre os artistas que trabalharam, ou os que ligaram seus nomes à crônica desse patrimônio, procuraremos apreciar suas obras, sob critério crítico, no capítulo que se segue.

Salão Nobre, pintura decorativa, detalhe.

Artistas e decoradores do Teatro Amazonas

AFIRMA Mário Ypiranga Monteiro que Manuel Coelho de Castro, encarregado da construção do Palácio da Justiça, firmou contrato com o governo, a 31 de maio de 1893, para a continuação das obras do Teatro Amazonas, e ..."é com esse construtor que as obras prosseguem sem interrupção até o final". (21)

Entretanto Agnelo Bittencourt, sobre o mesmo fato, informa que ..."A 31 de maio de 1893, Manuel Coelho de Castro assinou contrato de continuação e conclusão das referidas obras, contrato que, logo, foi declarado sem efeito, sendo realizados os trabalhos, ora por empreitada, ora por administração." (22)

A divergência impede-nos considerar Manuel Coelho de Castro como o construtor definitivo, responsável pela direção, ou participante das decisões e critérios com vistas ao caráter arquitetural, e a escolha decorativa. Tudo faz crer que o próprio Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, Engenheiro em Ciências Matemáticas e Físicas, estivesse mais à frente dessas decisões, pois é com ele que o partido e o gosto artístico se definem. O fato de ter sido Manuel Coelho de Castro o construtor do Palácio da Justiça, elegante edifício neoclássico defronte do Teatro Amazonas, credita-lhe algum reconhecimento pela composição paisagística urbana dominada pelos dois edifícios, mas, infelizmente, não temos outro dado com que possa situá-lo entre os artistas e criadores do Teatro Amazonas.

Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas no curso das restaurações de 1974.

Reprodução de uma fotografia datada de 1901 da Sala de Espetáculos do Teatro Amazonas.

Foge-nos, também, a identificação de autoria de numerosos trabalhos artísticos desse acervo. Às vezes alcançamos o nome da casa comercial, da cidade de procedência, da marca, ou até do intermediário, sem atingir, porém, a autoria do trabalho. Noutros casos, conseguimos levantar dados, em dicionários biográficos, de pintores, escultores, desenhistas e gravadores, sob discrepâncias, imprecisões e sobretudo ausência de informes referentes às obras de arte que tais artistas fizeram para o Teatro Amazonas. Tivemos dificuldade em ordenar os dados recolhidos sobre esses artistas, mas é justo acreditar que somente agora, através deste estudo, começam a surgir os aspectos críticos necessários para a avaliação de cada.

O primeiro que surge na cronologia do Teatro Amazonas é *Crispim do Amaral*, assinando contrato em 23 de fevereiro de 1894 para fazer ..."a decoração, fornecimento de mobiliário, mecanismos etc..." ..."Esse notável pintor mandou buscar na Itália o grande artista decorador Domenico De Angelis, que contratou as pinturas que ali se encontram, todas sobre motivos nacionais."(23)

Depreende-se, dessa redação de Agnelo Bittencourt, que tanto Crispim do Amaral como Domenico De Angelis empreitavam outros artistas para atender a diversidade e o volume de suas encomendas. Mas, antes de desvendar o curioso processo e episódio, vamos verificar um pouco da personalidade, do ambiente e o que se sabe de cada um deles.

Crispim do Amaral

O primeiro historiador de arte a recuperar a crônica de Crispim do Amaral parece-nos ter sido Herman Lima, em *História da Caricatura no Brasil* (1963), pois é dessa fonte que Roberto Pontual (24) e Carlos Cavalcânti (25) tomam dados para os respectivos verbetes. Transcrevemos, aqui, por prioridade de data de edição, o verbete do primeiro citado:

"AMARAL, Crispim do (Olinda, PE, 1858 — Rio de Janeiro, 1911). Pintor, desenhista, caricaturista e cenógrafo. Irmão do caricaturista Amaro do Amaral, começou a estudar desenho e pintura em Pernambuco, com o pintor francês Léon Chapelin. Dedicando-se à cenografia, transferiu-se em 1876 para Belém e fixou-se mais tarde em Manaus, realizando trabalhos destinados aos teatros de ambas as cidades. Permaneceu no Norte durante oito anos, com um pequeno intervalo de retorno a Pernambuco. Depois de viver por volta de cinco anos em Paris, ao fim do século XIX, veio residir no Rio de Janeiro, onde, ao lado da cenografia, exerceu a atividade de caricaturista em publicações como *O Malho* (cuja diretoria foi o primeiro a ocupar, em 1902), *A Avenida* (por ele fundada em 1903 e que se manteve ativa até 1905, *O Pan* (1905) e finalmente *O Século.*"

Escrevendo sobre este pródigo artista, referente à sua presença em Manaus, Mário Ypiranga Monteiro relata que ... "Eduardo Ribeiro mandou contratar o artista brasileiro Crispim do Amaral para realizar as obras da decoração, pintura, ornamentação e instalação do mobiliário do Teatro." (26)

"Esse Crispim do Amaral — prossegue o historiador amazonense — era cenógrafo da *Comédia Francesa* e não somente pintor, mas também músico, ator e comediógrafo, formado pela Academia São Lucas, Itália. Dele, no Teatro Amazonas, são as decorações internas, pinturas, telões de cena, bastidores, colocação da rosácea do *plafond* da sala de espectadores, construção do maquinismo do palco, assentamento das cadeiras da platéia, arrumação da mobília, das peças de arte, estátuas, faianças etc., além dos contratos para a aquisição da alegoria de Carlos Gomes, na rosácea. Dele é também o projeto da parte frontal do edifício, com o antecorpo, tímpano, fron-

A Dança — **um dos quadros-painéis do** plafond **da Sala de Espetáculos.**

tão circular, acrotérios, óculos e bustos respectivos de personagens em evidência na cultura." (27)

Detalhe relevante das pesquisas de Mário Ypiranga Monteiro é o de sua conclusão, que nos permite atribuir a Crispim do Amaral a autoria dos principais projetos arquiteturais do Teatro Amazonas. Confrontando os textos dos dois contratos do Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro, um com Crispim do Amaral e o segundo com o construtor Manuel Coelho de Castro, verificou que este último "se refere apenas às obras de alvenaria", enquanto o de Crispim lhe confere "uma parte da construção, incluindo plantas, reformas, decoração interna, mobiliário..." (28)

O projeto da fachada da autoria de Crispim do Amaral, datado de 1894, é a atual frontaria excluindo-se os elementos escultóricos adornativos em ferro fundido, de Apolo entre musas e liras, propostos para encimarem o frontão e as alas laterais, os quais não foram colocados por excesso de peso sobre a alvenaria.

Nesse projeto não constava a cúpula, e toda monumentalidade resultava dos grupos escultóricos. Haveria uma varanda contornando todo o edifício na altura do segundo pavimento, com balanço de 140 metros, medindo trinta metros e meio de frente e sessenta de comprimento.

A aparência da frontaria do projeto de Crispim do Amaral tinha alguma similitude com a Ópera de Paris, do arquiteto Charles Garnier (1825-1898), projetada em 1860 e concluída em 1875, considerada um dos mais famosos edifícios do século, modelo para inúmeras imitações, exemplo faustoso do ecletismo. Nada há de se estranhar na possível influência da fachada de Garnier sobre o arranjo de Crispim.

Com a eliminação dos conjuntos escultóricos e redução das varandas aos terraços inclusos no corpo do edifício, o Teatro Amazonas ganhou muito, pois deixou de ser

Detalhe do painel A Dança.

pastiche e, com a construção da cúpula, adquiriu originalidade e grandeza espontânea.

Não há estudo crítico sobre a obra diversa e múltipla desse incrível artista. — "O fabuloso mulato" — relata Mário Ypiranga Monteiro — "trabalhou até 1896, decorando internamente o edifício além da planta da fachada e de outras plantas internas e da caixa do teatro. Tudo quanto lá está, na sala de espetáculos (excetuando o *plafond* dessa sala), nas galerias, paredes, fundo de escadas, pano de boca (um só), de fundo, rompimentos, bastidores, escudos, máscaras gregas, bambinelas, relevos dos camarotes de honra, tapagens, uma quantidade enorme de detalhes técnicos, deve-se a esse decorador da *Comédie Française* perdido por aqui, sem dúvida um picareta de talento e não um mistificador barato"... Mas as obras e interesses desse fabuloso mulato, em Manaus, não ficariam só no Teatro. Concluídas e quitadas... "o senhor Crispim do Amaral não perdeu tempo, contratando a colocação de quiosques e colunas para anúncios em Manaus, explorando essa novidade com exclusividade"... (29)

O difícil é se descobrir o que Crispim não fazia. Comparem-se as informações dos dicionários biográficos aqui transcritos, com as dos cronistas amazonenses. Somem e depois tentem avaliar de quanta coisa era capaz esse artista, vejam que extraordinário volume de trabalhos e empreendimentos foi capaz de realizar. Era irmão do caricaturista Amaro do Amaral (Olinda 1873 — Rio de Janeiro 1922), bem mais moço que ele, e sem qualquer ligação profissional, no Norte. Este último começou a aparecer no ano de 1902 e não há em sua biografia referência de trabalho em cenografia.

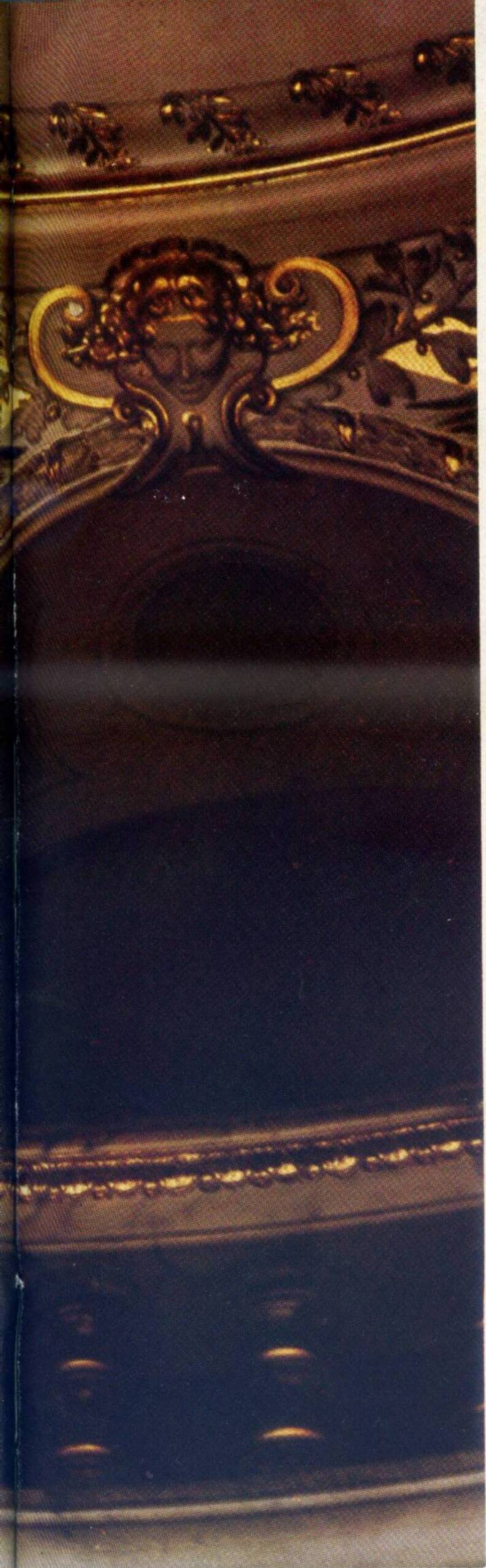
Crispim, em Manaus, chega a aparecer em cena como figurante e ainda permanece fazendo desenho publicitário. Seu biógrafo (Herman Lima) informa que do Recife se transferiu para Belém, como cenógrafo, em 1876, por conseguinte dois anos antes da inauguração do Teatro da Paz, que se inaugurou... "a 16-2-1878, com o drama *As Duas Irmãs,* levado à cena pela companhia do artista dramático Vicente Pontes de Oliveira". (30)

É provável ter Crispim iniciado suas atividades, em qualquer de suas aptidões, numa outra clientela que não fosse necessariamente o Teatro da Paz, pois acontece que o citado artista dramático Vicente Pontes de Oliveira ainda... "ficaria com o encargo de realizar o serviço de iluminação, decoração, cenografia e acessórios de cena do Teatro da Paz"... (31)

Vicente Pontes de Oliveira era pernambucano, consagrado como o maior incentivador da arte de representar no século passado; percorreu todas as províncias do Norte, alcançando sucesso também no Rio de Janeiro, em 1875. No Pará, ocupou por muitos anos, em sucessivas temporadas, o Teatro Província e teve o mérito invulgar de inaugurar e manter por vários meses, a partir de 15 de fevereiro de 1878, a primeira temporada lírica do Teatro da Paz. (32)

Resta, fatalmente, a pergunta de qual teria sido a influência de Vicente Pontes de Oliveira, talento de tantas faces, sobre o jovem Crispim de dezoito anos. Tudo que sabia de arte, aprendera com o pintor francês Léon Chapelin, no Recife, e não é concebível naquela idade em que chega ao Pará ser outra coisa senão aprendiz. E nem é fora de cogitação suspeitá-lo aprendiz do próprio Vicente, que também era decorador, cenógrafo, eletricista e tudo mais de teatro. Acresce, a tudo isto, o aspecto de sua magnanimidade como mestre, conforme se registra em seu verbete da *Grande Enciclopédia da Amazônia* ao rememorá-lo como promovedor de novos talentos, assim como fizera com os atores Xisto Bahia, o paraense Aureliano Lima Penante e outros. (33)

Sala de Espetáculos — detalhe da colunata e galerias no curso da restauração de 1974

Salão Nobre — detalhe da galeria mostrando a pintura decorativa de Amorinus entre folhas de palmeiras ocupando os tímpanos.

Em fevereiro de 1893 o Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro manda contratar Crispim do Amaral "para as obras da decoração, pintura, ornamentação e instalação do mobiliário do Teatro". (34) Dezessete anos são decorridos de sua vinda para a Amazônia e então era já um senhor artista aos trinta e cinco anos de idade. Contudo, a informação que se tem é a de que teria permanecido oito anos no Norte, dos dezoito aos vinte e seis anos e nenhuma notícia diz onde viveu pelo tempo de mais nove anos. Nas palavras de Mário Ypiranga Monteiro,... "esse Crispim do Amaral era cenógrafo da *Comédia Francesa* e não somente pintor, mas também músico, ator e comediógrafo, formado pela Academia Real de São Lucas, Itália". (35)

Embora sem precisar, estes são os dados esclarecedores, entendendo-se que dos vinte e seis aos trinta e cinco anos de idade nosso fabuloso Crispim tenha evoluído, aprendendo e trabalhando, na Europa, entre a França e a Itália. O convite e contrato do Governador Eduardo Gonçalves Ribeiro não teria sido dirigido a um inexperiente, ou artista de pouca nomeada, no meio em que vivia. Doutra parte, a espantosa eficiência demonstrada pelo decorador, anos seguidos, numa impressionante capacidade de produção e de improvisação, indica o seu nível profissional.

Agnelo Bittencourt relata que logo após o contrato de 1894, já na qualidade de responsável pela decoração... "esse notável pintor mandou buscar na Itália o grande artista decorador Domenico De Angelis..." (36)

Acontece que Crispim do Amaral conhecia De Angelis, ou de Belém entre os anos de 1886 e 1890, ou em Roma, na atribuída estada do artista brasileiro.

Uma simples busca nos arquivos da Academia Sán Lucca, ou nos registros da *Comédie Française,* poderia dirimir a dúvida sobre o preparo profissional do pintor.

Salão Nobre — detalhe.

Mas não percamos de vista o fato de ter sido por intermédio de Crispim do Amaral que De Angelis retornou ao Brasil, para completar em Manaus o relevante acervo de pinturas monumentais, até esta data pouco divulgado.
Voltando a atenção ao nosso decorador, seria errado esperar obras-primas de sua autoria. Seu talento estava na capacidade de empresariar as múltiplas tarefas e concluir todas, sem atraso e sempre em nível de boa qualidade. É impossível pensar-se que ele teria sido um medíocre, diante da surpreendente versatilidade e presteza.
Não há, apesar de sua presença em cada problema, obra assinada por Crispim do Amaral. Nem os telões dos panos-de-boca a ele atribuídos, com temática local, trazem sua rubrica. Nem as plantas que desenhou. A prova de sua presença são o documento contratual, a correspondência, a notícia em jornais, os recibos de quitação, o testemunho de cronistas e, também, a fábula que semeou. Em 1896 encerra seus compromissos de decorador para o Teatro Amazonas e, de acordo com seus biógrafos, viveu em Paris os últimos anos do século XIX para depois voltar ao Rio de Janeiro e gastar o resto de seu tempo como caricaturista e jornalista da *belle époque*, um pouco defasada, de nossa metrópole.
Embora sua obra tenha sido tão dispersa e perecível, desfigurada ou esquecida, a vida de Crispim do Amaral, morto aos cinqüenta e três anos, é um excelente roteiro para que hoje ainda se possa ver como era o destino dos artistas de talento, daquela época, dedicados e bem integrados à sua própria modernidade.

★ ★ ★

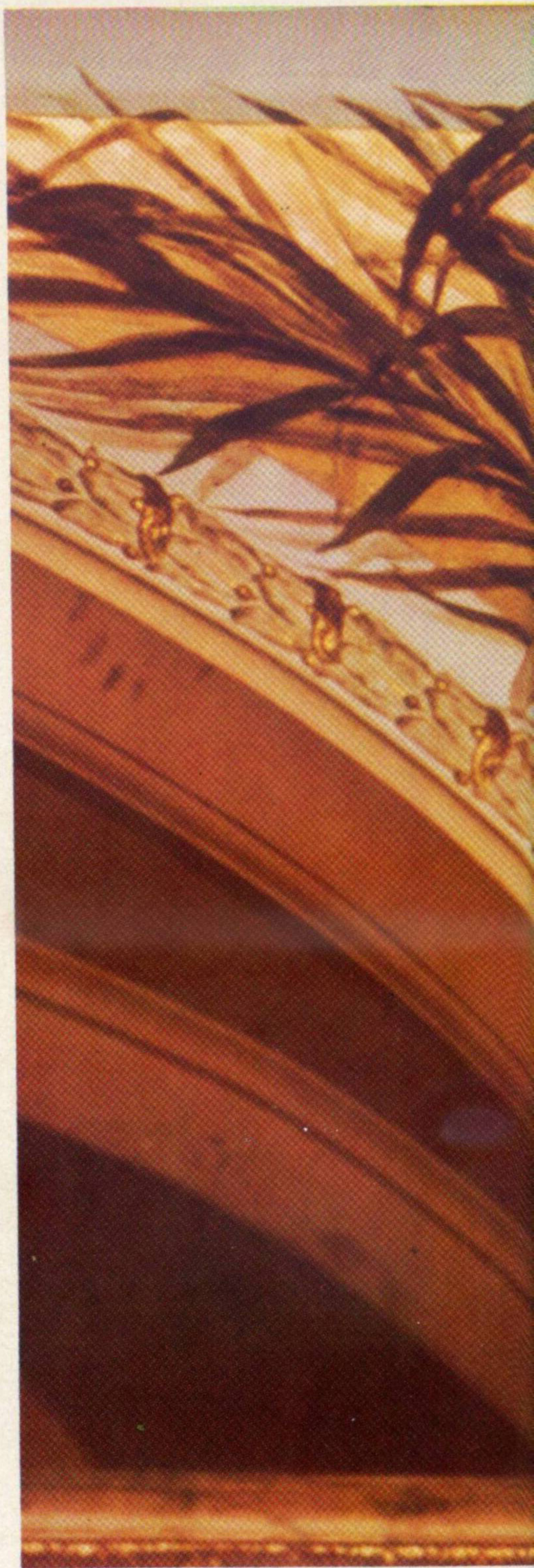
O segundo artista ligado à crônica do Teatro Amazonas foi *Domenico De Angelis.* Sua obra deixada no Brasil, em Belém e em Manaus, é numerosa e monumental, freqüentemente noticiada, por vezes polemizada mas até hoje sem abordagem crítica, sem análise quanto à validade estética. Nenhum de seus comentadores e biógrafos

Salão Nobre — detalhe.

(dicionaristas) confere-lhe local e data de nascimento e morte, apenas situam genericamente Itália seguida das duas interrogações da cronologia omissa. Mais estranha que a insuficiência dos biógrafos brasileiros é a ausência de verbete sobre um artista de tal força e talento, em todos os dicionários biográficos estrangeiros que temos consultado, exaustivamente. Nem o "*Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*", na nova edição de 1966, de oito volumes, revista e corrigida sob a direção dos herdeiros de E. BÉNÉZIT, consigna um único informe, embora assinale um outro Domenico De Angelis, de Roma, do século XVIII e — quem sabe — talvez ascendente daquele de nossa procura.

A ausência, absurda, do registro biográfico deste pintor sugere, fortemente, que sua principal produção foi feita para o Brasil, na imensa Amazônia das últimas décadas dos Oitocentos. Só assim se entende a presença de dois nomes de artistas italianos a ele ligados, um como sócio e outro como escultor de duas importantes obras desenhadas por De Angelis e por ele encomendadas — referimo-nos ao pintor Giovanni Capranesi e o escultor Enrico Quatrini, — convenientemente registrados no colosso do Bénézit, onde esperávamos encontrá-lo, pelo menos para saber quando e onde nasceu e, se possível, quem teria sido o seu mestre.

Teremos, assim, que nos limitar aos verbetes de Pontual e de Carlos Cavalcânti (37) que são extensos, porém incompletos e imprecisos, ambos com informações equívocas.

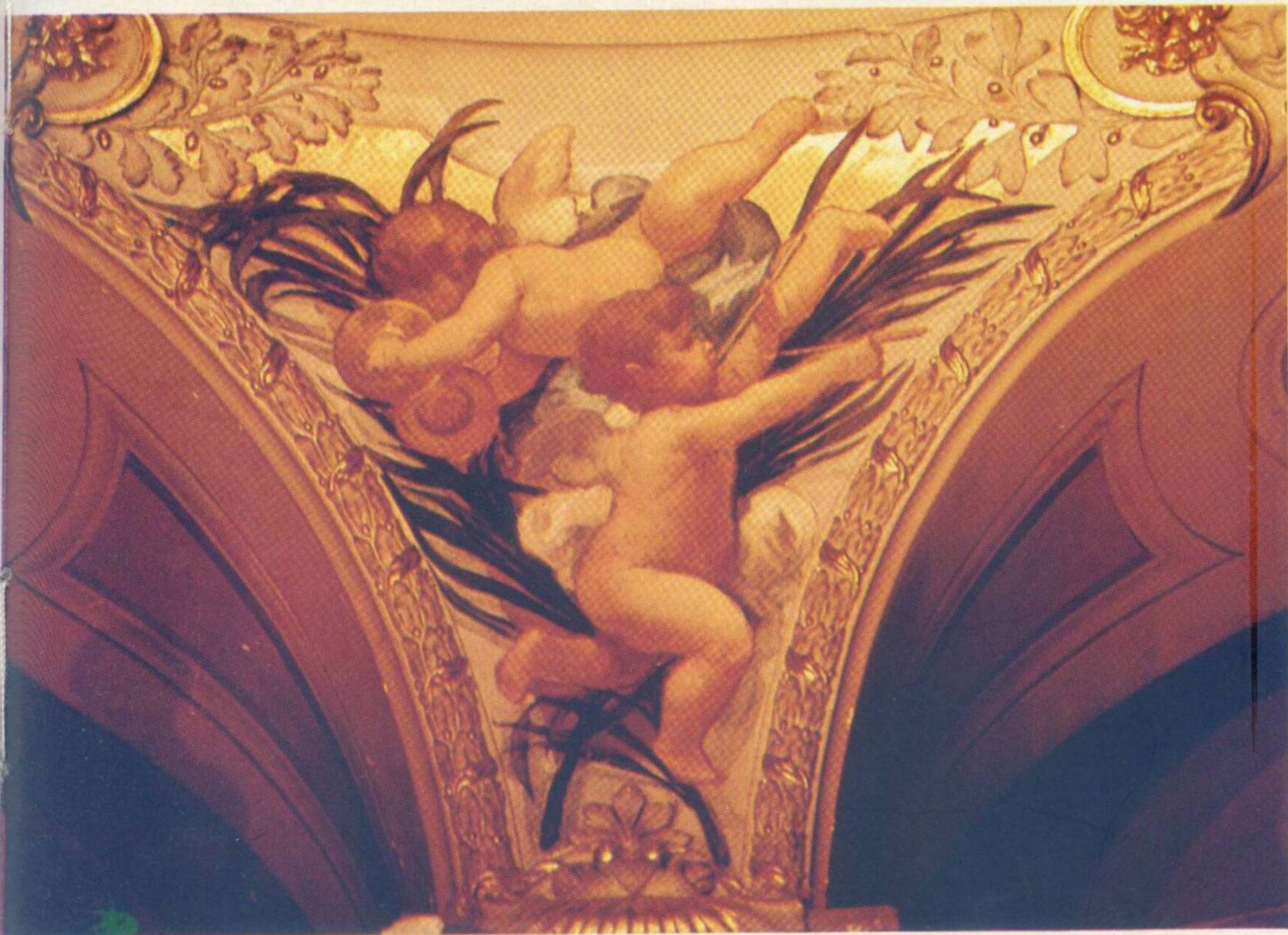
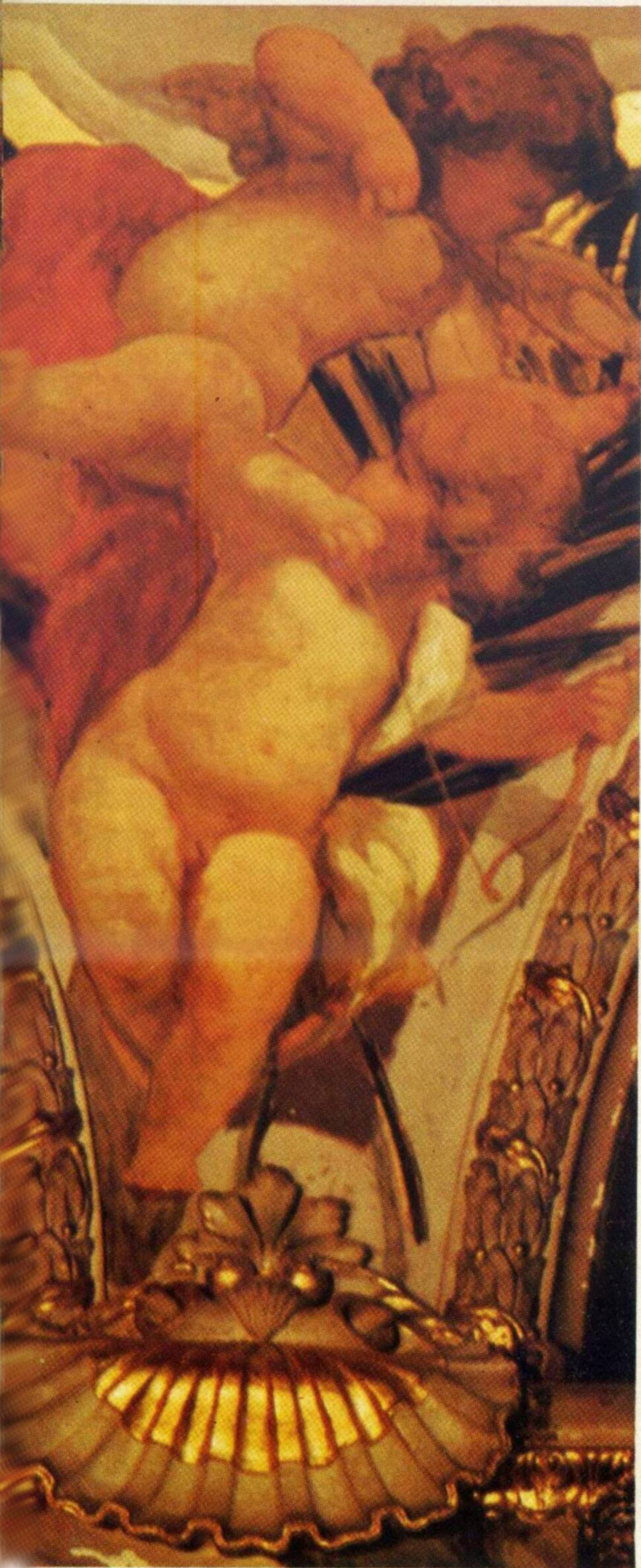
Nessa matéria informa-se que De Angelis nasceu na Itália e foi ativo no Pará e Amazonas no fim do século passado. Executou a pintura dos tetos do *foyer* (destruída por infiltração de chuva) no Teatro da Paz, em Belém. Essa pintura foi em 1960 substituí-

Salão Nobre — detalhe da pintura decorativa dos 16 grupos de Amorinus.

da por painéis do pintor Armando Balloni (Itália, 1901 — S. Paulo, 1972), totalmente diversos e descompromissados com a temática e feitura anteriores.

A segunda pintura de De Angelis seria o grande *plafond* da sala de espetáculos, em volta da rosácea. "Descrevendo-a, disse Leandro Tocantins, em *Santa Maria do Belém do Grão-Pará* (1963), "...Apolo, o deus da Poesia, da Música, das Artes, da Luz, em carro triunfal, é todo ritmo nos gestos e nos efeitos olímpicos. Típico trecho de floresta amazônica, onde aparece uma índia e suas presas, como Diana, a caçadora — uma Diana tapuia, pronta a disparar a flecha de seu arco na onça que se avizinha — completa a alegoria de Domenico De Angelis." "Ainda em Belém, encontram-se obras de sua autoria na Igreja da Sé (telas nos dez altares laterais retratando a Sagrada Família, Santana, Nossa Senhora do Rosário, São Jerônimo, Santa Maria Madalena, Santo Antônio, São Domingos, São Miguel Arcanjo, Santa Bárbara e São Sebastião", executadas, segundo indicação de Leandro Tocantins, em 1891. (38)

Aqui fazemos intervalo nas informações do verbete para alguns esclarecimentos que nos deu o historiador de arte Donato de Mello Júnior: "De Angelis pintou anteriormente vários painéis na Catedral de Belém: três pinturas dos altares da nave — Madalena, S. Jerônimo e São Sebastião —, o teto, a cimalha com a grande inscrição latina e o painel do coro. O contrato para essas pinturas decorativas é de 15-12-1886, estando divulgado por Dom Antônio de Almeida Lustosa em seu livro sobre Dom Macedo Costa (Rio de Janeiro, 1939)."

Fica, assim, esclarecido não serem de De Angelis os demais painéis que, é muito provável, são de Paulo Deschwanden, conforme estudos de Donato Mello Júnior: "Escrevi há tempos um trabalho intitulado *Paulo Deschwanden pintor esquecido da Catedral de Belém do Pará,* ainda inédito. Pintor

Detalhes do Salão Nobre.

Salão Nobre — detalhe. (Na página seguinte)

suíço que há cem anos atrás realizou vários painéis para a Catedral, contratados por D. Macedo Costa. Apurei que em 1873 chegaram cinco dos dez painéis contratados." (40).

Melchior-Paul Deschwanden (Stans, Suíça, 1811-Roma, 1881) precede, portanto, a Domenico De Angelis na decoração da Catedral de Belém. Foi pintor histórico de temas religiosos, para numerosas igrejas em vários países, e é de se supor que De Angelis tenha assimilado algo de seu estilo, a ponto de seus painéis se confundirem na autoria, na opinião de críticos e historiadores. A verificação de Donato de Mello Júnior é importante para a revisão de nosso acervo de pintura religiosa da segunda metade dos Oitocentos e, doutra parte, é sugestiva de ser sua pintura uma das fontes de influência de De Angelis, casualmente ocorrida no Brasil.

Para o antigo Paço Municipal de Belém, hoje Palácio da Prefeitura, teria feito a tela *A Morte de Carlos Gomes,* asseveram vários de nossos historiadores.

Nesta notícia surge uma questão ainda nebulosa, pois, numa síntese biográfica do Dicionário de E. Bénézit, acha-se no verbete dedicado a Giovanni Capranesi, sócio e companheiro de De Angelis em Roma, de ser o verdadeiro autor desta tela.

"Capranesi (Giovanni) — pintor, nascido em Roma em 1852 (Escola Italiana). Aluno de Alessandro Mantovani. Tem pintado uma série de afrescos em numerosas igrejas, edifícios públicos e residências, em Roma, no *Brasil* e na Inglaterra. Cita-se de sua autoria uma grande tela: *A Morte de Gomez,* 1902". (41) (Bénézit quer referir-se a *A Morte de Carlos Gomes...)*

Os verbetes de Pontual e Cavalcânti, sobre Capranesi, formulados principalmente com a matéria de Argeu Guimarães *(História das Artes Plásticas no Brasil,* Rev. IHGB, vol. IX, 1922), Teodoro Braga, "Artistas Pintores no Brasil" (1942), e outros, dão-nos o pintor como um dos auxiliares de

Salão Nobre — detalhe.

Nenhum dos 16 grupos de Amorinus se repete.

De Angelis nos trabalhos deste, em Belém. Transcreveremos aqui, por ser mais completo de referência, o verbete de Carlos Cavalcânti:
Capranesi, G. — (Itália, ? — ?) Pintor. Ativo no Pará nos fins do século XIX e início do século XX. Trabalhou em Belém em companhia de Domenico De Angelis. Há referências a seu respeito no *Dicionário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,* 1922; na *História da Arte,* de Paes Barreto; na *História das Artes Plásticas no Brasil,* de Argeu Guimarães (1930); e em *O Norte,* de Osório Duque Estrada (Porto, 1909), segundo indicações de Teodoro Braga (op. cit.). (42)
Não há como pôr em dúvida a presença de Giovanni Capranesi no Brasil, pelo menos em Belém, para as obras empreitadas pelo sócio e companheiro, em face de tantas fontes indicadoras.
Entretanto, com relação ao Teatro Amazonas, existem duas suposições: a de que os painéis do Salão Nobre — os laterais, excetuando o do forro — teriam sido elaborados por De Angelis e Capranesi em Roma, o último utilizando estudos e registros do primeiro, na temática da tropicália amazônica, e de onde já vieram prontos para serem colocados no Salão Nobre sob a modesta designação de ..."falsos gobelins"! (43)
A segunda hipótese baseia-se na conclusão do historiador Mário Ypiranga Monteiro de que ..."Capranesi nunca esteve no Amazonas, e talvez nem no Brasil", portanto ..."carece de fundamento a afirmativa referente a Capranesi..." (...) ..."Não admito, por mais genial que fosse, haver sido Capranesi o autor dos motivos regionais". (44)
Em resumo, Agnelo Bittencourt, baseando-se no depoimento do cônsul italiano Giulio Roberti publicado em 1938 (45), levantou a questão de uma segunda autoria, veementemente contestada pelo historiador do Teatro Amazonas mais aprofundado que é o Prof. Mário Ypiranga Monteiro, defensor da autoria exclusiva de Domenico De Angelis, para o total de pinturas do esplendoroso Salão Nobre. Após ler e reler, muitas vezes, a matéria polêmica, nossa impressão é de tempestade em copo dágua...
Faltou aos historiadores a concessão de admitirem para a obra de Domenico De Angelis a eventualidade de ser trabalho de equipe. E isto em nada o diminui, como autor da globalidade do empreendimento e da realização artística. Nem ele nunca escondeu, ou disfarçou, pois seria totalmente impossível realizar tanta extensão e volume de pintura, sozinho, nos limites do prazo. Chame-se trabalho de estúdio, ou fábrica, como se dizia na época, ou de equipe, ou de grupo, como se diria hoje, pois somente desse modo é que se torna compreensível. Para as obras de Belém, De Angelis teve cinco pintores-ajudantes, três vindos, com ele, da Itália. Para o empreendimento do Teatro Amazonas entre julho de 1889 a abril do ano seguinte, ..."acompanharam De Angelis a Manaus os artistas italianos Silvio Centofanti, que pintou os murais da Igreja de São Sebastião e montou os altares da Catedral, o pintor Adalberto De Andreis, o mestre-pintor de Francisco Alegiani, todos eles havendo deixado composições espalhadas em Manaus". (46)
De todos esses, Centofanti foi o único que obteve registro biográfico no Brasil, através de pequeno e impreciso verbete do *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos:* "Centofanti (Itália — ? — ?) — decorador e retratista. Exerceu atividades artísticas em Belém, Pará, nos fins do século XIX." (47)
Donato Mello Júnior informa-nos que está estudando o artista italiano Joseph Leon Righini ..."que fez vida artística em S. Luís e Belém e é pouco conhecido. Foi cenógrafo e documentarista. Bom desenhista. Morreu em Belém em 1884" ... e, ainda acrescenta Donato ..."há vários outros ar-

Detalhe do arco do Prosenion e do painel consagrado a Carlos Gomes.

Assinatura do pintor Domenico De Angelis com a data de 1899 no plafond do Salão Nobre.

tistas estrangeiros na *belle époque* paraense, franceses e italianos, ainda não pesquisados". (48)

Nada extraordinário, portanto, no fato de De Angelis ter lavrado obra pictórica através de empresa conforme se lê no documento de Giulio Roberti. É o seguinte o texto desse que foi cônsul da Itália no Pará, por mais de quarenta anos: "esses quadros — refere-se aos painéis ditos falsos gobelins, tapeçarias, ou simplesmente quadros do Salão Nobre do Teatro Amazonas — foram executados em Roma, no estúdio da firma De Angelis-Capranesi, sendo o renomado Professor Capranesi quem realmente os pintou, *de acordo com os croquis que lhe fornecera o sócio De Angelis*". (grifo nosso) "Eu estou em condições de fazer tal afirmativa, pois que, tendo seguido para a Itália em 1899, fui portador de uma carta de apresentação de De Angelis para o sócio Capranesi, a quem a entreguei no próprio atelier, num quinto andar da Cidade Eterna, onde tive a ventura de apreciar os referidos painéis, que estavam sendo preparados pelo exímio Professor Capranesi, nome assaz conhecido nos meios artísticos da Itália, e que o próprio De Angelis julgava superior a si. De exclusiva autoria de De Angelis é o magnífico quadro representando a glorificação das Belas-Artes, que enfeita o *plafond* do rico Salão Nobre de nosso teatro, e bem assim toda a decoração do mesmo salão, feita em conjunto com o seu predileto discípulo Sr. Silvio Centofanti." (49)

A simples referência de que os painéis obedeciam a croquis enviados por De Angelis confere a este a autoria do temário. Note-se que todo o trabalho do pintor para o Teatro Amazonas restringe-se ao Salão Nobre, mas isto não quer dizer que haja no mesmo teatro obra de mais elevada expressão.

O volume e a problemática decorativa concentrados neste salão correspondem ao mais complexo conjunto pictórico realizado no Brasil, no gênero de pintura ambiental, incluindo-se a maior parte de nossos templos religiosos. O *plafond*, pintado e assinado por De Angelis, datado de 1899, mede catorze metros de comprimento por sete e meio de largura. Os painéis parietais, pintados a têmpera sobre linho lonado fingindo tapeçarias, em número de onze, têm mais de vinte e cinco metros lineares. Para melhor avaliarmos é necessário transcrever aqui algumas das cláusulas do primeiro contrato de De Angelis, em 1897, para a decoração total do Salão Nobre:

a) — as tapeçarias que decorarão as paredes serão imitações de Gobelins pintadas sobre estofo fabricado de propósito.

b) — conforme o esboço número um, serão as paredes divididas em bordaduras, contornando onze painéis, três dos quais na parede do lado da sala de espetáculo, dois na parede do lado do terraço e três em cada uma das outras duas paredes.

Aqui fazemos pausa, na transcrição das cláusulas, para comentar os seguintes pontos. O próprio artista contratante não define os painéis como pinturas de sua autoria, e sim como imitações de Gobelins. Isto confunde porque são motivos originais, nunca antes fabricados em tapeçaria. A imitação é do aspecto material, um fingimento das cercaduras, da textura por serem telas de lonado grosso e, especialmente por ocuparem a posição e a distribuição decorativa do salão como se fossem — *em lugar de* — tapeçarias.

Em termos da revisão crítica que estamos propondo são verdadeiros painéis, pintura do realismo-naturalístico de alto nível técnico e de qualidade artística. Hoje ninguém poderá compreender como em 1897 um pintor de tal domínio e sensibilidade oferece, em itens de contrato, pintura original e autêntica sob a designação de ..."falsos Gobelins"...

Não conhecemos melhores exemplos do acervo pictórico referente ao paisagismo

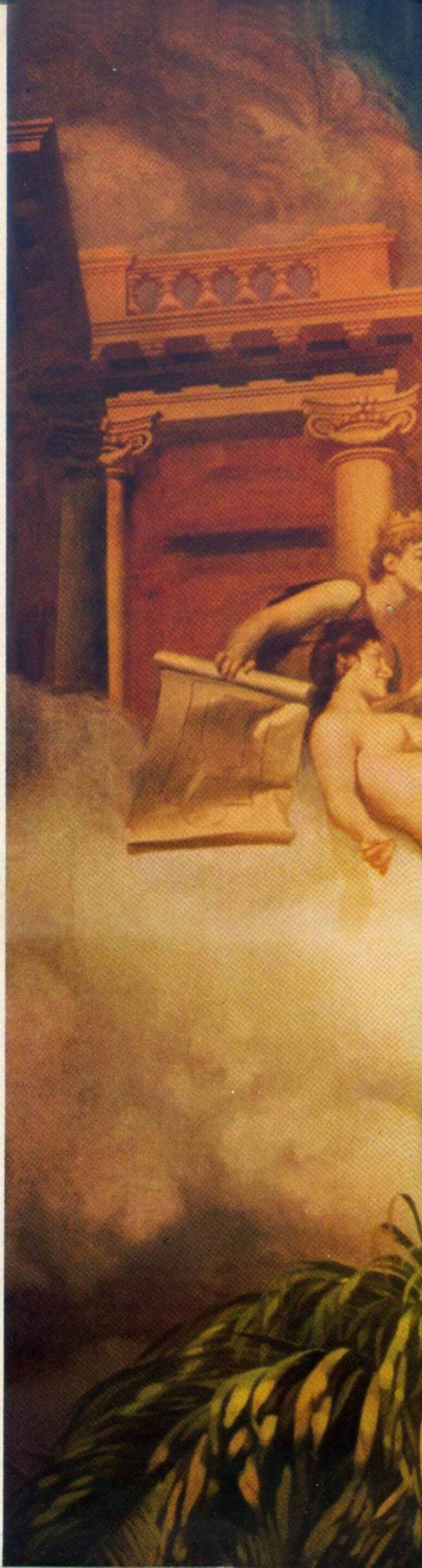
Plafond **do Salão Nobre, da autoria de Domenico De Angelis, intitulado** A Consagração das Artes no Amazonas. **(Na página seguinte)**

amazônico. É inquestionável que o seu intérprete conhecia a região, nela habitou e vivenciou o íntimo da paisagem física e humana. O autor certamente fez centenas de estudos, desenhos, *esquises* e por um bom tempo jogou com seus registros e esboços para o exercício da composição. A flora não se representa acidentalmente, porém ordenada em planos e perspectiva. A fauna é escolhida como problema da pintura e não há, em nenhum desses 11 painéis, valorização anedótica. Por este motivo o longo termo do contrato não indica o título de cada painel, com exceção daquele "do centro da parede do lado da sala de espetáculos representando um assunto da opera *Il Guarany* do maestro Carlos Gomes e os outros representando paisagem do Amazonas".

Com o tempo, coube ao público, isto é, ao consumidor da obra de arte, apelidá-los sempre de acordo com a analogia mais flagrante. Ficaram conhecidos como *O Vapor, Ceci e Peri, As Garças, Crepúsculo no Amazonas, Igarapé, Passeio na Ponte, Jarros com flores, As Borboletas Azuis, Os Tucanos,* e a *Onça Caçando a Capivara.*

A cláusula *d* estabelece que — "todo esse trabalho será feito em Roma depois colocado aqui nas paredes do referido Teatro..." — o que quer dizer, nitidamente, não dispor em Manaus, daquela data, de condições de estúdio, de fábrica de pintura.

Para tanto volume de pintura haveria necessidade de trabalho em equipe e de ampla disponibilidade de materiais. A presença de G. Capranesi é um fato compreensível e normal, sem conferir-lhe a autoria da obra. Por isso é que Capranesi não assina nenhum dos quadros, enquanto De Angelis timbra sua rubrica, vistosamente, no *plafond.* A cláusula única do segundo capítulo do contrato diz que — "o contratante obriga-se a pintar no forro central da sala a têmpera sobre a mesma lona agora existente a alegoria *A Glorificação das*

Salão Nobre — detalhe do plafond.

Belas-Artes na Amazônia, pintura original, conforme o esboço número dois, para o qual fará todos os estudos, desenhos e esboços em Roma, pintando o quadro no lugar..."

Isto se refere a um dos mais belos forros do acervo brasileiro que é bastante expressivo neste gênero da pintura monumental. É, assim, um verdadeiro *plafonnement,* isto é, pintura de figuras segundo uma perspectiva traçada do baixo para o alto, de modo a representá-las como se fossem vistas por baixo.

É curioso que para o preparo dos painéis de "falsos Gobelins", De Angelis estudou os motivos regionais amazônicos para fazê-los, com seu sócio e ajudantes, em Roma, enquanto que, para o grande painel de forro, *A Glorificação das Belas-Artes na Amazônia,* todos os estudos de planejamento, composição e tomada de modelos, haveria de fazê-los em Roma.

Datando de 1899, e tendo sido iniciado em 1887, esse monumental forro é o segundo do Brasil como pintura profana, precedido apenas pelo *plafond* da sala de espetáculos e do Salão Nobre do Teatro da Paz, de Belém. Data de 1905 o contrato de Eliseu Visconti para a decoração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e, além da evidência da data, os trabalhos decorativos desse mestre não assumem os compromissos de perspectiva como se vêem nos de De Angelis. Muito depois, caberia a Rodolfo Amoedo trabalhar para o Teatro José de Alencar, de Fortaleza.

O exemplo de De Angelis assume caráter particular por não se tratar de pintura de pano-de-boca — não são dele os dois do Teatro Amazonas, aliás atribuídos com mais razão a Crispim do Amaral — mas sobretudo por se tratar de pintura de perspectiva *sotto in su* sob composição exclusiva com figuras, sem recorrer e sem se basear na quadratura com elementos ilusionísticos arquiteturais.

Para o *plafond* da sala de espetáculos do Teatro da Paz, concluído em 1890, De Angelis usou outra solução de perspectiva. Ao invés de situar as figuras distribuídas em planos ascendentes e sucessivos, obedecendo a convergência de um ponto de fuga, conseguiu magistralmente dispô-las em grupos e cenas radiais, ocupando todo o disco em torno da rosácea como se obedecessem a uma dispersão centrífuga. Inverteu, com muita habilidade, o processo tradicional criando dinamismo e efeito cênico.

A experiência de De Angelis no Teatro da Paz de Belém se revestiu de dificuldades com a administração, mercê do caso que José Maria de Azevedo Barbosa estudou denominando-o ..."A Polêmica de De Angelis com o Governo da Província do Pará". O contrato era de maio de 1887, com prazo marcado para dar as obras prontas em fevereiro do ano seguinte. Nove meses após assiná-lo nada tinha feito, uma vez que ao mesmo tempo a administração fazia reconstrução na cobertura em plena época chuvosa.

O teto do salão de espetáculos estava totalmente estragado, tendo que ser construído um inteiramente novo, durante 10 meses. O pintor recomendou, então, "que o mesmo fosse revestido de estuque porque neste clima a madeira, principalmente quando nova, dá de si, abrindo frestas nas junções".

O presidente da Província decidiu que ..."não convindo a pintura do teto sobre lona ... e nem tampouco sobre estuque... fosse a pintura feita a óleo... mesmo porque oferecia esse processo mais vantagem no caso de ser necessário em todo tempo repará-la."

De Angelis replicou... "mostrando que não estava obrigado a pintar a óleo pintura que além de mais dispendiosa, do que a têmpera que fora contratada, era de impossível execução no teto construído de propósito para receber a pintura a têmpera, e principalmente por não ser possível

Salão Nobre — detalhe do Glorificação das Artes.

Salão Nobre — detalhe das Belas-Artes e das Musas.

de conseguir para pintá-lo a óleo, uma luz com raio de 45 graus, indispensável para a execução desse gênero de pintura condenado em semelhantes decorações pelo seu brilho característico ofuscante". (50)

Atraiu-nos transcrever esses trechos para que se avalie a dificuldade do profissional entre inadvertidos, bem como para que se possa avaliar a argumentação do artista revestida de conhecimento técnico.

O *plafond* da platéia está salvo, por sorte. Perdeu-se totalmente o do Salão Nobre do Teatro da Paz de Belém.

Foi sorte, certamente, para o Estado do Amazonas, ter um Governador que chegou a tempo de mandar recuperar o forro e painéis do Salão Nobre do seu Teatro, quando pareciam condenados ao mesmo fim.

Somando-se as pinturas religiosas de Domenico De Angelis para a Catedral de Belém — os painéis dos altares de Madalena, São Jerônimo e São Sebastião, o teto da nave, o painel do coro, aos dois monumentais *plafonds* que fez para o Teatro da Paz e ao acervo que deixou, com sua assinatura no Teatro Amazonas, em Manaus, temos sob nossa consideração um dos legados mais ponderáveis da pintura monumental arquitetural do Brasil.

Por muitos aspectos, singular e desafiante, uma vez que foi executada sob critério técnico específico, encarando o problema de clima, materiais adequados, iluminação e temário.

De todos os seus trabalhos, parece-nos ser o *plafond* do Salão Nobre do Teatro Amazonas o de nível mais elevado, como pintura. O grande forro da Catedral de Belém, na opinião de Donato Mello Júnior — "não é, a rigor, uma pintura de tipo *plafonante*. É uma composição em planos verticais e aposta num plano curvo do teto. É do tipo *mural.*" *(51)*

Monsenhor Leal assim a descreve: "Tem no centro o afresco, estampado à esquerda, da autoria de De Angelis. Segundo versão mais comum representa Dom Macedo Costa no pórtico de um palácio oferecendo a Nossa Senhora o cumprimento da promessa que fizera de lhe ornar o

templo, visível na orla da cidade, à margem do rio. Entre nuvens, vêem-se quatro bispos, antecessores seus, no sólio paraense, os que mais se distinguiram na construção da Catedral." (52)

Os três forros de De Angelis feitos no Brasil confirmam amplo domínio técnico no gênero de pintura monumental integrante de grandes espaços arquiteturais. Mostram-no conhecedor da temática da pintura histórica e religiosa, com surpreendente habilidade de adaptação da prototipia clássica, aos assuntos e apelos locais. Revelam-no observador e seguidor da obra de G. Baptiste Tiepolo (1692-1770), que na opinião de Siret se caracteriza pela maneira de pintar agradável e segura, a execução sem vacilar; o toque espiritual e fácil e certa imitação do estilo de P. Veronese.

Também, através de G. Lanfranco (1581-1647), de sua "maneira fácil e grandiosa, de figuras e poses nobres, de massas amplas e bem divisadas entre sombra e luz, deliciosa harmonia de cores, roupagens sempre felizes." (53)

E, mais ainda, De Angelis aprendeu com Andrea Pozzo (1642-1709) no que se refere ao uso da perspectiva, da distribuição dos corpos e massas, na exatidão do balanceamento de cenas e na relação entre figuras.

O tema que De Angelis inventou para o *plafond* do Salão Nobre do Teatro de Manaus, *A Glorificação das Belas-Artes no Amazonas,* representando grupos de musas e alegorias descendo dos céus do Monte Hélicon sobre a floresta amazônica, parece obedecer à descrição que Didlake faz dos afrescos da última fase de Tiepolo: "Céu, nuvens, luz, e ar habitam com incontáveis figuras mitológicas e alegóricas, conferindo-lhe o perfeito veículo para o exercício de seu gênio." (54)

Se considerarmos o legado de De Angelis para o Brasil nesses três afrescos, já o re-

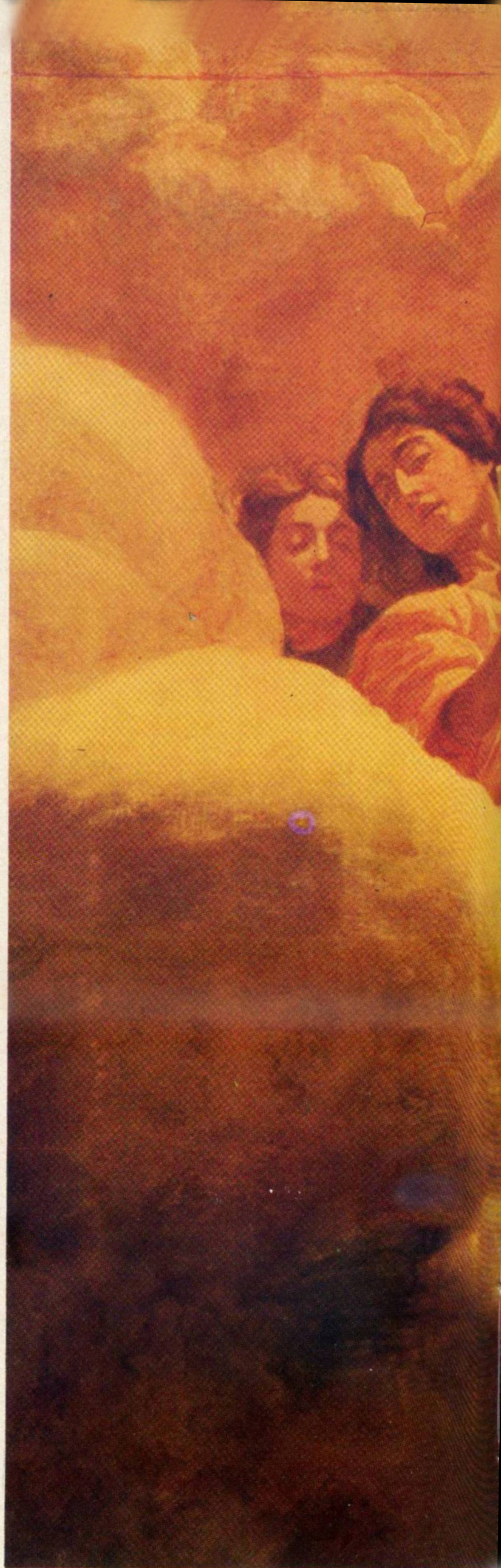
Detalhe de Alegoria da Arquitetura, Pintura e Escultura.

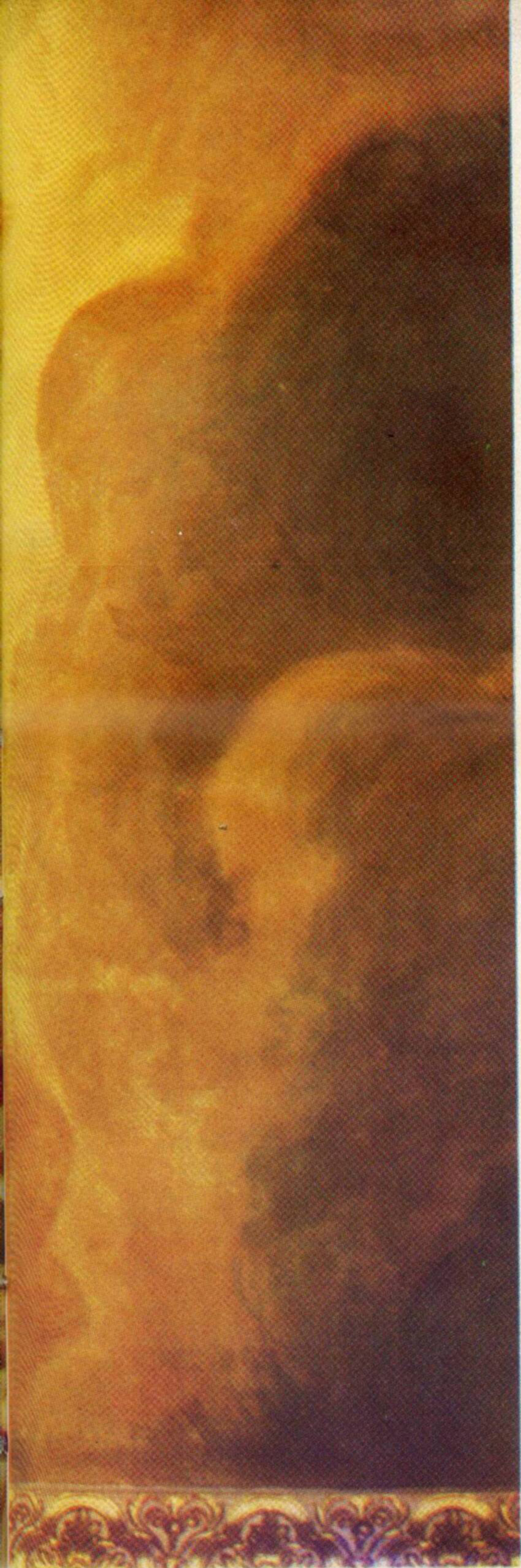
conhecemos como pioneiro do gênero, uma vez que os grandes forros das igrejas baianas, pernambucanas, fluminenses e mineiras foram pintados sobre tabuado. Mas o seu mérito não está nesta particularidade, porém no uso da perspectiva *sotto in su,* no *plafonnement,* sem recorrer a quadratura mediante o *trompe l'oeil* dos elementos arquiteturais. O primeiro atributo a ser visto no *plafond* do Teatro Amazonas, é a pintura do espaço descrito, no centro, por uma elipse de amorinos voejantes num azul de entrenuvens.

Este recurso permitiu criar o espaço cônico com figuras em grupos distribuídos nos quadrantes. Os extremos são ocupados por densa copa de palmeiras, vistas por baixo, com folhagem de verde rutilante, em plena luminosidade.

Glória é a figura ereta, alada, entre os dois grupos, levantando em cada mão a coroa de louro para a consagração das artes. Estas se representam em musas e alegorias. *Melpomene,* musa da tragédia, vê-se no último plano, em perfil, com um punhal em riste. *Thalia,* num gesto largo, se protege da luz com a máscara da comédia, sombreando o jovial rosto. *Euterpe,* musa da música, de torso nu, tange um alaúde. *Erato,* musa da lírica, da poesia do amor, ocupa o primeiro plano em gesto declamatório; junto a si, reclinado, *Eros* (Cupido) toca uma das cordas de sua lira. Em amplo movimento de dança, *Terpsichore,* a musa da dança e do canto coral, gira o seu belo corpo e esvoaça o véu de ouro.

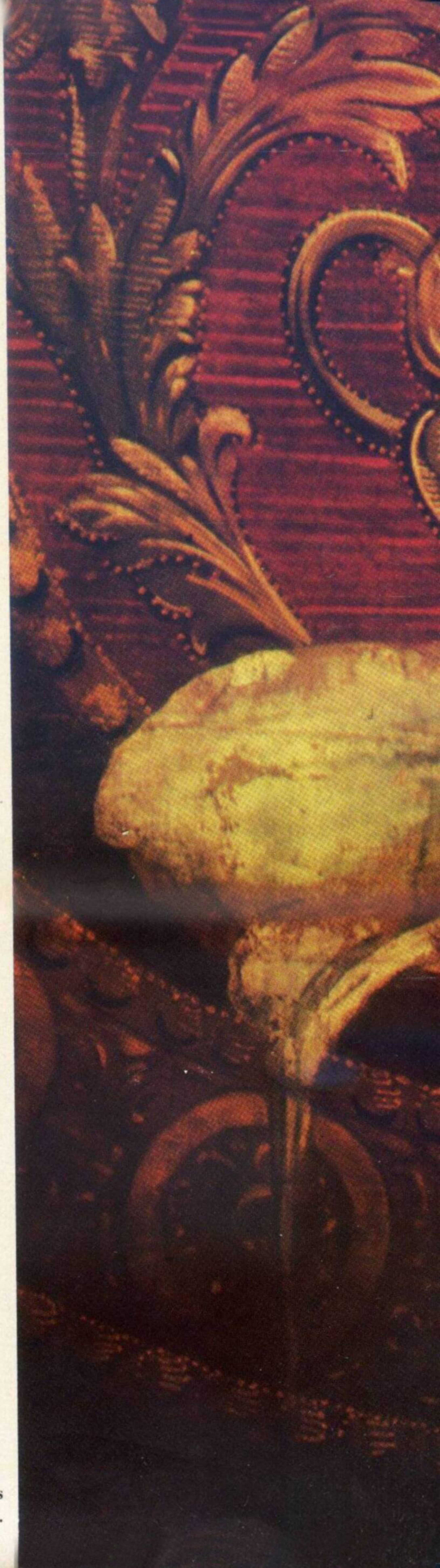
Do lado direito da Glória, sob o gesto generoso de coroação, três figuras representam a Arquitetura, a Pintura e a Escultura, junto à colunata de um templo.

A figura de *Apolo,* coroado, exibe uma traça de arquiteto. A *Pintura* faz ao cavalete uma tela de paisagem verde, alusiva, talvez, à Amazônia, e a *Escultura,* que é a única figura nua, de extraordinária beleza clássica, reclinada, exibe entre as mãos uma miniatura de estátua grega, lembrando Hércules, da cor alabastrina.

Salão Nobre — detalhe das Musas, Música e Canto Coral.

Salão Nobre — detalhe do plafond Glorificação das Artes no Amazonas.

Clio, a musa da história, proclamadora; *Calliope,* a da poesia épica, *Polyhymnia,* a musa dos hinos sublimes e cantos sagrados, e *Urania* que rege a astrologia, se distribuem nos belos grupos do outro extremo do *plafond* e em várias esculturas e relevos do teatro.
Assim são as quatro figuras de ferro sobre os plintos do jardim e as duas em relevo, de perfil, do frontão desenhadas por Crispim do Amaral, conforme se distingue no seu projeto de fachada parcialmente executado. Já abordamos este assunto, noutro capítulo. Agora acrescentamos sobre a origem do atual frontão, com os relevos, que são cópia dos tímpanos dos dois áticos das alas laterais da Ópera de Paris.
Ainda sobre o Salão Nobre do Teatro Amazonas, resta comentar os detalhes decorativos. Pouco se entende, por exemplo, não serem de mármore as 16 colunas, e sim de escaiola. A razão foi de ordem técnica, da construção em estrutura metálica em tubos (cilindros) de ferro, impossível de substituição por colunas de mármore maciço. De mármore de Carrara são somente as bases colunares. Alguns alizares e panos são de mármore policrômico polido. As 16 colunas fazem igual número de panos triangulares, entre as arcadas, que são ocupados por pintura alegórica e decorativa de grupo de amorinos sobre fundo folheado de ouro. Atribui-se a execução desta pintura do projeto de De Angelis ao seu principal assistente, Silvio Centofanti.
O detalhe merecedor de atenção é a originalidade desses amorinos voejarem sobre folhagem de palmeiras, e em nenhum dos 16 grupos se repetirem. Inclusive os fingimentos de materiais nobres nos balaústres e sanca de galeria integram-se ao problema de pintura que De Angelis enfrentou e venceu, dando-nos um acervo de pintura ambiental bem merecedor de revisão e de nova análise crítica.

As esculturas

A edição do jornal amazonense *O Rio Negro* de 30 de julho de 1898 (55) dá notícia de uma exposição de fotografias dos trabalhos de De Angelis ..."que vão servir para a decoração do Salão Nobre do Teatro Amazonas".
..."As fotografias são em número de 18. Representam os bustos do padre José Maurício, Gonçalves Dias, Domingos J.G. de Magalhães, José de Alencar, Carlos Gomes, J. M. de Macedo, Enrique Gurjão e Martins Pena."
Referem-se aos bustos de gesso que ornam os portais do Salão Nobre e que são de boa qualidade escultórica. Que foram feitos na Itália, está evidente na notícia, e que foram feitas de acordo com desenho e sob orientação de De Angelis é muito provável, pois em caso contrário este não teria incluído as fotografias numa exposição de seus trabalhos; mas resta ainda saber qual o escultor que os modelou em tão excelente padrão de artesania.
Enquanto os bustos do Salão Nobre são obras que resistem à mais rigorosa apreciação, os demais que se aninham nos óculos externos da fachada, bem como os que recheavam os cantos do peristilo da reforma de 1929, desmerecem qualquer atenção. Crispim do Amaral, ao desenhar a frontaria do Teatro Amazonas, muito se inspirou na Ópera de Paris, copiando o protótipo de um tímpano lateral para o frontão e a mesma distribuição de número de óculos com bustos. Mas apenas indicou, não cabendo a ele a autoria, pois vê-se em fotografia de 1901 os nomes indicados para os óculos ainda vazios. É de se presumir serem os mesmos bustos do salão os modelados que serviriam para as matrizes dos bronzes definitivos, destinados aos óculos exteriores.

Detalhe do pano de boca do Teatro Amazonas com alegoria que representa o encontro das águas.

Detalhe do pano de boca de Crispim do Amaral, Alegoria ao encontro do Rio Solimões com o Rio Negro, **formando o rio**

Amazonas. Fotografia realizada no curso da restauração de 1974.

Detalhe do pano de boca de Crispim do Amaral figurando flores da região.

Nem Crispim do Amaral, e menos ainda De Angelis, permitiriam aqueles outros arremedos que lá estão, e que nem têm a correta proporção entre o volume e o espaço ocupado.

Muito provavelmente os bustos de gesso do Salão Nobre são trabalhos do escultor Enrico Quattrini, pois este foi o toreuta solicitado por De Angelis para dois outros monumentos de sua concepção e encomenda: o da Abertura dos Portos do Amazonas, na Praça de São Sebastião em frente ao Teatro, e o da estátua do Bispo do Pará, Dom Caetano Brandão, em frente a Sé de Belém.

Esses dois grandiosos monumentos, de surpreendente beleza e feitura, de excelente fundição em bronze, podem ser incluídos entre os melhores e mais artísticos do país. Ambos foram desenhados por De Angelis e modelados por E. Quattrini, entre 1899 e 1900, derradeiros trabalhos de De Angelis para o Brasil porque nesse último ano acha-se a data de sua morte, em Roma.

Sobre o escultor, vale transcrever o verbete de E. Bénézit: " — Quattrini, Enrico — sculpteur, né á Colle Valence, prés Todi, le 24 décembre 1863 (Ec. Ital.) — Elève de l'Académie de Pérouse. Il sculpta des statues et des monuments à Rome, Pérouse, Milan et Rapallo."

Tinha Quattrini trinta e cinco anos quando já dispunha de nome e recursos para atender as encomendas do porte da magnífica estátua de Dom Caetano Brandão, ou da complexa fonte monumental de Manaus, de múltiplas figuras e alegorias e de difícil ordenação entre cantaria de mármores e granitos polidos, modelagens e fundição.

O destino não permitiu a De Angelis ver sua obra concluída. Em princípio de 1900 regressou à Itália para executar, com Enrico Quattrini, os dois monumentos contratados.

Mario Ypiranga Monteiro, relatando várias mortes de artistas teatrais, geralmente

atribuídas à febre amarela, no ano de 1900, informa que... "O jornal *A Federação* de 17 de março, diz que o governo mandou desinfetar e caiar todos os camarins do Teatro, naturalmente porque já se anunciava a presença de outras companhias..."

Mas nenhuma dessas mortes provocou tanto sentimento no público de Manaus como a notícia do falecimento, em Roma, do artista Domenico De Angelis. Nessa época, março, De Angelis ainda era detentor do contrato para pintura e decoração do Salão Nobre do Teatro Amazonas, e havia ganho o contrato para a construção do monumento à abertura dos portos, da praça de São Sebastião." (56)

A outra fonte que confirma a morte de De Angelis é o relatório do Intendente Antônio José de Lemos de 1902, conforme explica Donato de Mello Júnior: "A estátua de Dom Frei Caetano Brandão, no largo da Sé, em Belém, é *desenho* de De Angelis e escultura de Enrico Quattrini. Pedra fundamental e inauguração em 1900. Idéia do Conselho Municipal (1899). No pedestal o seu brasão d'armas e legendas. De Angelis faleceu ..."em meio a modelação", conforme se lê no relatório Lemos de 1902." (57)

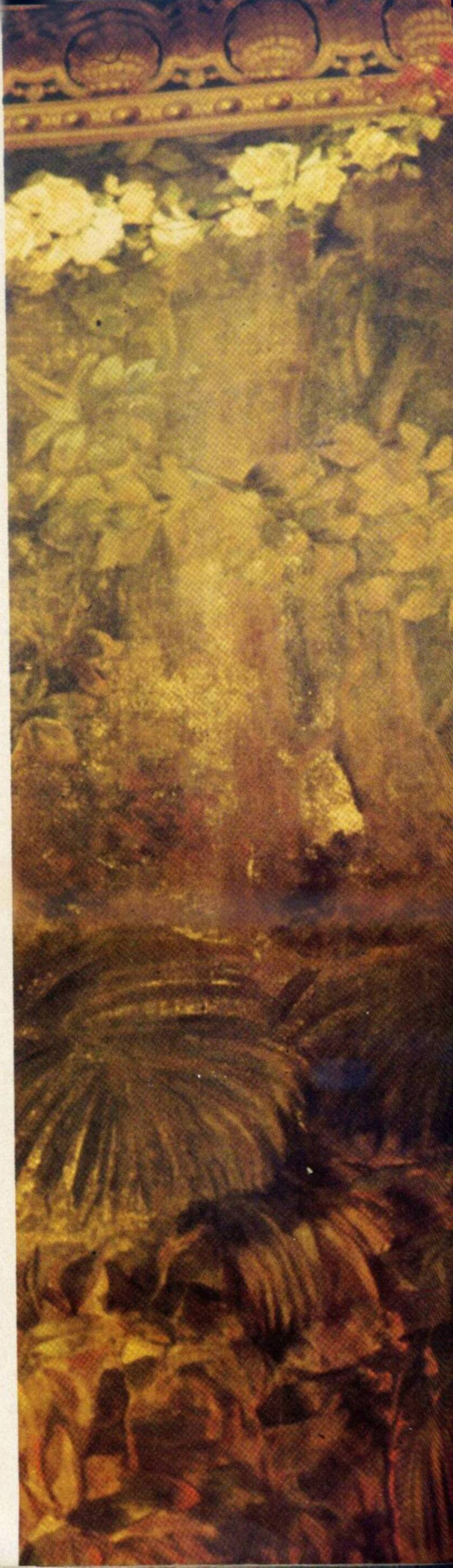
Cerca de cinqüenta anos teria De Angelis em 1900, quando morreu. Tanto no Pará como em Manaus ficou conhecido por sua simpatia e bom relacionamento, sem perder, entretanto, a autoridade profissional, como se pode comprovar no caso do Teatro da Paz, quando se viu obrigado a atrasar a obra por inépcia da administração. Agora, com a restauração do Teatro Amazonas executada pelo Governo do Engenheiro João Walter de Andrade, recupera-se o conjunto mais expressivo da obra de De Angelis no Brasil. Desse modo chega ao nosso conhecimento, exigindo atenção e revisão crítica, para sua definitiva presença na história das artes, no Brasil.

Detalhe do pano de boca em restauração de Crispim do Amaral.

História moderna

EM 6 de março de 1963 o Diretor do Serviço Nacional de Teatro dirigia-se ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional transmitindo uma relação de quinze teatros do Brasil *que por seu valor histórico* e artístico careciam de conservação e preservação e por isso solicitava sua inclusão no Livro de Tombo daquele Serviço.
Visava o tombamento impedir modificações sem orientação técnica e artística, "impedindo a sua demolição ou a sua reconstrução fora de seu estilo original, salvaguardando-se assim a tradição arquitetônica que elas representam".
A lista de recomendação era encabeçada pelo TEATRO AMAZONAS que desde sua construção tem merecido o reconhecimento de ser uma das mais belas casas de espetáculo do país.
Na resposta de 13 de março de 1963 o Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional acrescentava que ..."uma vez efetivados os tombamentos dos teatros em questão e, bem assim, de outros a serem ainda relacionados, a DPHAN estaria de pleno acordo em estabelecer convênio com o Serviço Nacional de Teatro no sentido de ser devidamente preservada a integridade daqueles monumentos".

Através a Notificação n.º 985, de 28 de novembro de 1966, o Diretor da DPHAN comunica ao Governador do Estado do Amazonas, ..."que, de acordo com o artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937, foi determinada a inscrição no Livro de Tombo Histórico, (...) do seguinte imóvel pertencente ao patrimônio desse Estado: *Teatro Amazonas, na cidade de Manaus, Estado do Amazonas.*"
Datada de 17 de dezembro de 1966 é a

Detalhe do painel Peri e Ceci **do Salão Nobre.**

carta do Governador do Estado do Amazonas, Dr. Arthur Cezar Ferreira Reis, acusando o recebimento da Notificação através da qual o Teatro Amazonas teve inscrição no Livro de Tombo Histórico.
A inscrição é a de número 390, a folhas 63 do citado Livro. Em 27 de agosto de 1971, o Diretor da DPHAN responde consulta de interessado, através o ofício 1860, no seguinte texto:

...De ordem, tenho o prazer de acusar recebimento da correspondência que endereçou ao Exmo. Sr. Presidente da República, a 11.7.1971 e, bem assim comunicar-lhe que o Teatro Amazonas, em Manaus, já se encontra inscrito nos Livros de Tombo deste Instituto, para os fins estabelecidos no Decreto-Lei n.º 25, de 30 de novembro de 1937. Em conseqüência dessa medida, protetora do imóvel em causa, a respectiva ambiência se acha devidamente preservada, pois nenhuma edificação que impeça ou reduza sua visibilidade poderá ser erigida nas suas proximidades (art. 18 do citado Decreto-Lei)". (Assinado — Renato Soeiro, Diretor.)
Esta determinação deve ser vigiada e mantida, uma vez que o cerco dos espigões já se aproxima do monumento tombado e de sua praça. O segundo fruto do tombamento do Teatro Amazonas vê-se no interesse que se formou, na consciência nacional, para a restauração e recuperação do monumento. O ofício n.º 253/71, de 10 de dezembro de 1971, do Presidente do Conselho Federal de Cultura, Prof. Arthur Cezar Ferreira Reis, ao Ministro da Educação e Cultura, comprova amplamente a conscientização do problema, como se lê no texto desse documento: "O Teatro Amazonas, no entanto, conforme estudo realizado pelo Serviço Nacional de Teatro, com recursos proporcionados pelo Conselho Federal de Cultura, e exame que ali procedeu a DPHAN a pedido do mesmo Conselho, não se apresenta em condições de segurança que nos tranqüilizem ou

Salão Nobre — painel parietal Borboletas Azuis.

Salão Nobre — painel parietal A Ponte.

dêem a certeza de sua integridade física." (58)

No texto seguinte deste documento datado de dezembro de 1971, o Presidente do CFC expõe que ..."em recente exposição a este Conselho, o Senhor Governador do Amazonas, Coronel João Walter, solicitou nossa participação no sentido de execução imediata do vasto plano de ação, visando a recuperação daquela casa de espetáculos." (59)

"Trata-se de providência urgente, para a qual o Estado não dispõe de recursos financeiros e técnicos necessários." (60)

A informação n.º 135 da DPHAN referente ao processo 2142/68-MEC, a respeito do pedido de auxílio financeiro feito pela Fundação Cultural do Amazonas, considera que, ..."apesar da documentação enviada não acusar as obras pretendidas, somos de opinião que pelo volume da construção do prédio e bem assim suas luxuosas instalações internas, justifica-se o valor estimado para os serviços de recuperação (julgamos até baixa a parcela referente à pintura)." (61)

"A especificação constante do processo indica, entre outras coisas, a mudança total das instalações elétricas, instalação contra incêndio, rede telefônica interna, restauração do telhado, substituição de cortinas, passadeiras, tapetes etc. Nossa experiên-

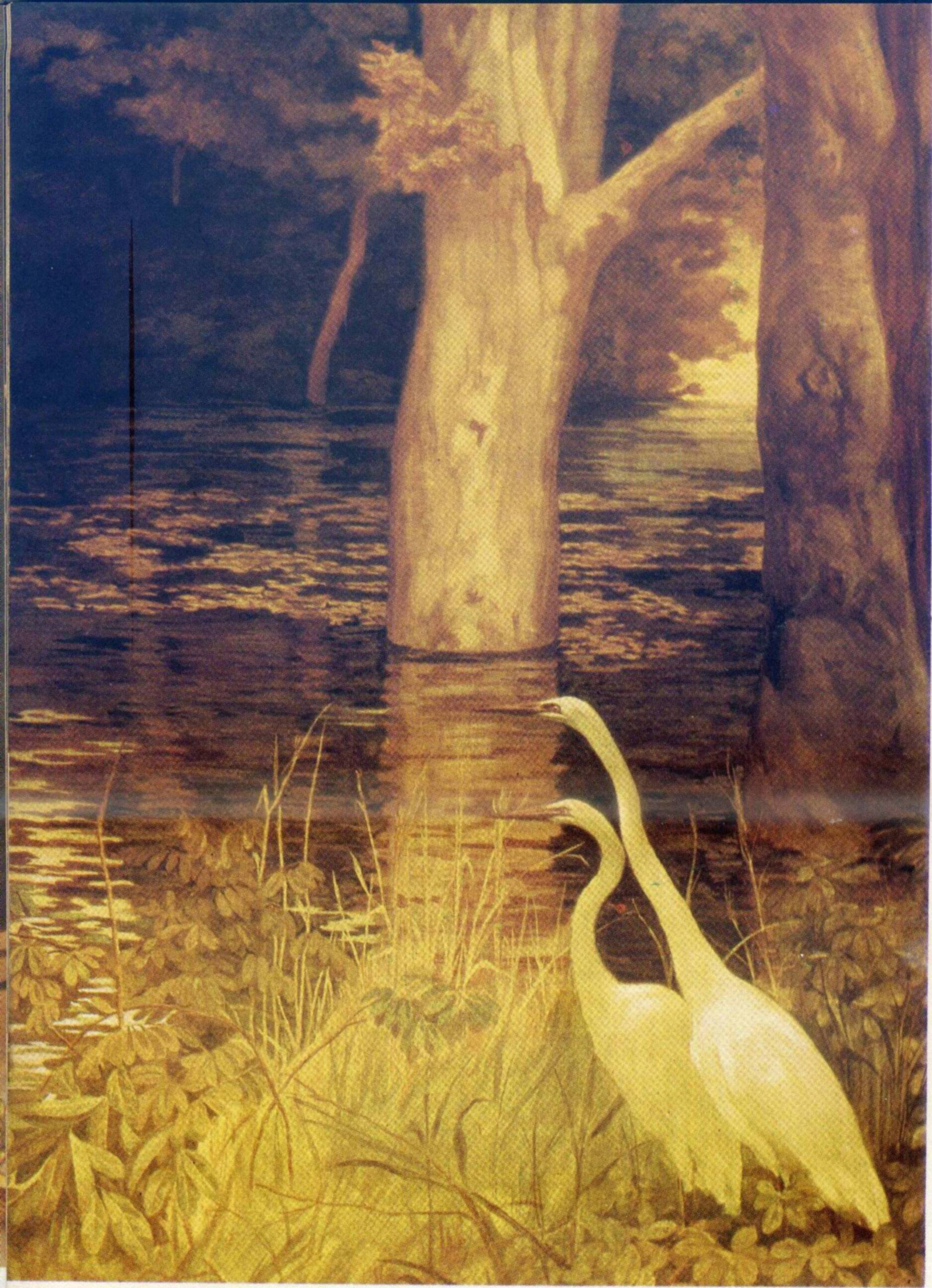
Detalhe da mata amazônica.

cia nos leva a dizer que se todos esses serviços forem executados com o cuidado e apuro que requerem, o montante previsto não é exagerado". (62)

As obras eram então orçadas em Cr$ 616.400,00, considerada no parecer do Conselheiro Renato Soeiro, do Conselho Federal de Cultura... "até modesta..."

Com data de 27 de outubro de 1970, a vistoria realizada por técnico da DPHAN apresenta minudente relatório do estado de deterioração. Instalações elétricas sem segurança, quadro de chaves aberto, no palco, próximo a material de fácil combustão, fios estendidos pelas paredes, caixas de passagem sem proteção e enfiação em estado precário. Nenhum sistema de alarma nem de proteção contra incêndio. Instalações hidráulicas sem condições de funcionamento. "Não há água sequer para os serviços de limpeza. Não há banheiros." Péssimo estado de conservação do piso do palco. Necessidade de revisão geral das peças estruturais de madeira, dos camarotes, galerias, escadas e peças de sustentação.

Cobertura com freqüentes goteiras. "Encontramos, sobre a cúpula e o teto do salão nobre, lonas estendidas para proteger de goteiras a pintura que os decora internamente."

As esquadrias, de portas e janelas carecen-

Salão Nobre — painel parietal As Garças

do de reparos. "Nos mezaninos para iluminação dos passadiços laterais — comando do pano-de-boca, cenários, acesso ao telhado — os poucos caixilhos com vidros ainda existentes estão quebrados. A maioria das esquadrias mostram vidros quebrados ou em falta. Os revestimentos externos e internos de vários setores foram encontrados quebrados ou danificados por infiltração de água. A pintura interna precisando reparos. Os ornatos pintados a ouro de vários camarotes, foram pintados a tinta. Os tetos e paredes, nos camarotes, galerias e demais dependências, em mau estado de conservação. Toda pintura externa foi, também, assim considerada.

Os forros pintados da sala de espetáculos e do salão nobre, os painéis artísticos, estavam danificados por infiltrações de goteiras. Todos os peitoris, acolchoados e forrados dos camarotes foram constatados "podres". O equipamento do palco, considerado obsoleto. Iluminação desprovida de instalações e comando adequados. Mobiliário do salão nobre em péssimo estado e da sala de espetáculo com cadeiras quebradas e forros de palha rotos. Ausência de várias peças, cortinas e passadeiras deterioradas e em falta.

A conclusão do perito do DPHAN é a de que todos os trabalhos *necessários para recuperar o Teatro Amazonas* eram de natureza urgente.

"O vulto das obras, conseqüentemente o custo, que avaliamos superior ao pedido ora solicitado pela Fundação Cultural do Amazonas ao Conselho Federal de Cultura, leva a considerar prioritários na escala de execução de trabalhos, aqueles de que depende a segurança do Teatro." (63)

Em 1972 o Governador do Amazonas, Engenheiro João Walter de Andrade, dirige-se à Embaixada do Brasil em Londres e ao Ministro das Relações Exteriores procurando obter de um consórcio britânico os trabalhos de recuperação para o Teatro Amazonas, à semelhança do que o mesmo grupo especializado vinha realizando em tantas outras casas de espetáculos na Europa, como mais recentemente procedida no Teatro Nacional D. Maria II, em Portugal. (64)

Várias foram as iniciativas assumidas pelo Governador Engenheiro João Walter de Andrade junto a entidades estrangeiras buscando esclarecimentos, orientação técnica e até mesmo eventual cooperação. (65,66).

À medida que o tempo passava, o problema de recuperação do monumento deteriorado se tornava mais agudo e as estimativas se modificavam, a cada instante, sob a complexa problemática.

Foi então que o Governador do Estado do Amazonas, através de seu Secretário de OBRAS, Eng. Cel. Odylon Humberto Spinelli, consultou a Construtora Norberto Odebrecht S/A, em novembro de 1972, recebendo desta empresa uma proposta e relatório para execução dos trabalhos totais de restauração, aparelhamento e reforma do Teatro Amazonas. A proposta orçamentária fora na base de uma estimativa, resultante do conhecimento de necessidades e preços disponíveis naquela data e indicava a execução das obras sob regime de administração.

O primeiro roteiro dos trabalhos de recuperação do Teatro Amazonas, apresentado pela Construtora Norberto Odebrecht S/A, consta de 22 itens que evidenciam a verdadeira situação do imóvel, de suas dependências e instalações. Sua primeira conclusão informa: "As condições do Teatro Amazonas no estado em que se encontra são as mais precárias possíveis. Não tem as condições mínimas de funcionamento, não oferece nenhum conforto — para quem assiste ou para quem produz o espetáculo —, está completamente divorciado da moderna técnica teatral, chega a constituir perigo para quem o freqüenta... "(67)

Margem do rio Negro. (Na página seguinte)

O segundo item, sobre o acervo artístico e histórico, considera que... "sendo esse o aspecto mais importante do Teatro Amazonas, é indispensável — por isso mesmo — preservar os tesouros artísticos que o adornam, mantendo inalterada e pura a forma que se tornou conhecida em todo o mundo, constituindo um símbolo da cultura de um povo e de uma época". (68)
Trata, sucessivamente, da restauração das pinturas por técnicos especializados, dos revestimentos especiais a serem preservados, "mesmo que sejam retirados e repostos", como o do salão nobre que é um desenho de embrechado da autoria de De Angelis, e da sala de espetáculo e galerias que serão solucionadas com materiais indicados pela técnica de acústica. Recomenda manutenção da marcenaria das poltronas substituindo-se o revestimento de palhinha por acolchoado, conforme estavam na primeira proposição de 1896 e que hoje se tornam mais confortáveis graças à previsão de ar condicionado.
O proscênio, a caixa do palco, o poço da orquestra, o piso e estrutura de apoio do palco, o sofito, o urdimento e toda a ala dos camarins serão fundamentalmente refeitos em novos materiais e sistemas compatíveis com a modernidade da técnica teatral. Instalação elétrica, hidráulica e sanitária a serem feitas com remoção total das existentes, inaproveitáveis.
A conclusão da perícia técnica foi favorável à manutenção da estrutura do Teatro, bem como à cuidadosa reconstituição do telhado primitivo, considerado caracterizador do traço original. Especial atenção foi dada ao sistema de coleta e condução das águas pluviais, restaurando-o e completando-o, por ser peça indispensável à preservação das pinturas artísticas e a tudo mais que constitui o patrimônio do Teatro.
Mais de metade das esquadrias terá de ser substituída, obedecendo-se ao padrão original.
Um novo sistema de iluminação cênica será feito, assim como serão instalados equipamentos modernos para ar condicionado e de detecção e extinção de incêndio. Todas estas propostas implicavam em estudos e projetos específicos, que foram desenvolvidos posteriormente. (69)
Em 2 de abril de 1973 o Arquiteto Thomaz Estrella, do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, referindo-se ao ofício do Governo do Estado do Amazonas n.º 153/73, dirige-se ao seu diretor relatando ter o Governo do Estado do Amazonas obtido apoio da EMBRATUR,... "que julgou viável financiar os trabalhos na sua totalidade — de acordo com a previsão orçamentária apresentada pela Construtora Norberto Odebrecht S/A — ao fim da reunião realizada em 20 de fevereiro, entre o Presidente daquela empresa, o Governo do Estado do Amazonas, assessorados por seus auxiliares diretos, e os representantes deste Departamento, incumbidos de prestar esclarecimentos que lhe fossem solicitados sobre o ponto de vista consubstanciado no parecer de 26/1/73, aprovado por V.S., do qual eram portadores". (70)
A conclusão deste parecer sugere que... "durante a realização da obra o DAC prestará assistência técnica, através da Comissão (Comissão Orientadora dos Trabalhos de Recuperação do Teatro Amazonas) especialmente constituída pelo Governo do Estado, além da fiscalização periódica que exercerá *in loco*, a fim de verificar a estrita obediência do projeto aprovado e resolver quanto a possíveis alterações que no decorrer dos trabalhos se tornem indispensáveis". (71)
Caracteriza-se, com o interesse e apoio da EMPRESA BRASILEIRA DE TURISMO, a recuperação do TEATRO AMAZONAS e isto se confirma amplamente, nas conclusões dos ofícios do Diretor do DAC dirigidos ao Presidente da EMBRATUR, Dr. Paulo Manoel Lenz Cézar Protásio, e ao Governador do Amazonas Eng.º João

Salão Nobre — detalhe do painel O Crepúsculo.

Walter de Andrade, ambos datados de 4-4-1973. (72)
O contrato para as obras de *restauração e recuperação,* conforme prefere designar o Governador do Amazonas, em vários documentos e declarações, foi assinado no dia 4 de julho de 1973.

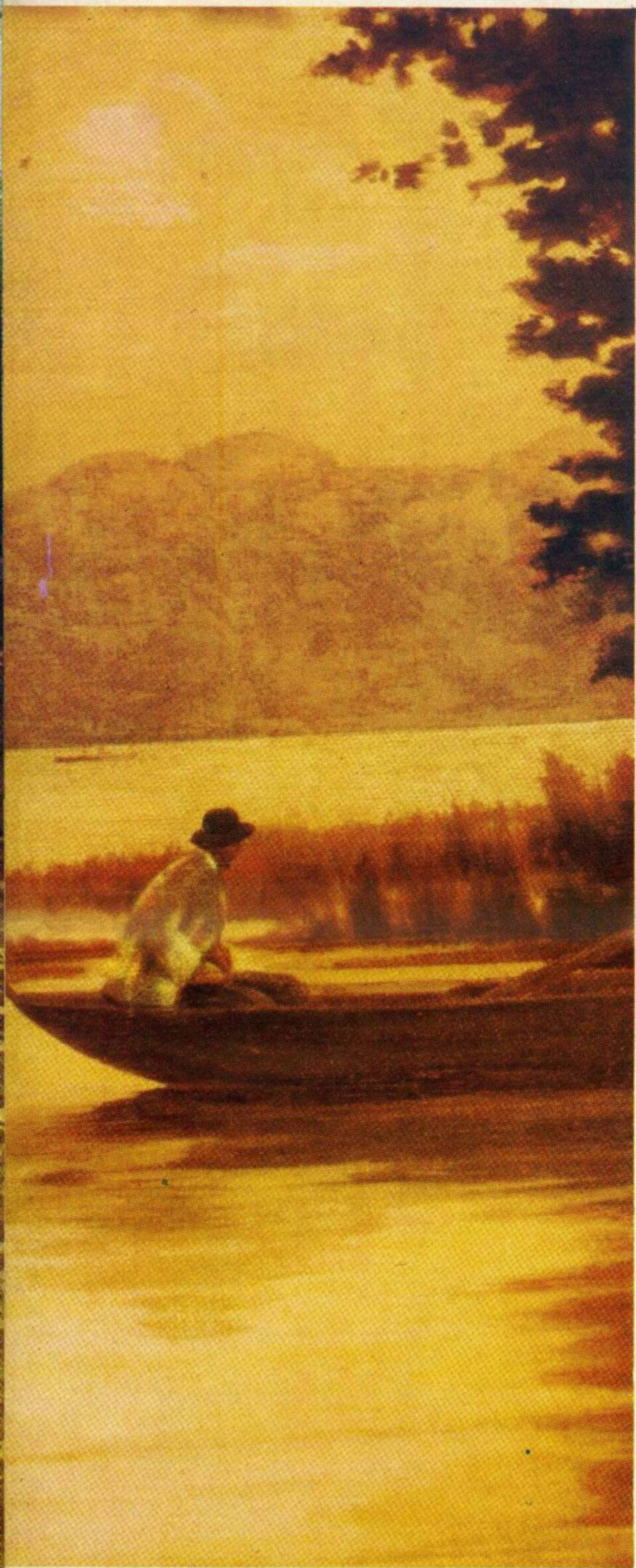
Ainda nesse mesmo mês, no dia 7, os jornais noticiam ter o Presidente da República aprovado exposição de motivos do Ministro do Planejamento sobre o pedido do Governo do Amazonas de concessão de Cr$ 3 milhões para a reforma do Teatro Amazonas, obra tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (73)
A primeira reunião da Comissão Orientadora dos Trabalhos de Recuperação do Teatro Amazonas se realiza no dia 13 de julho de 1973, designada pelo Governador do Amazonas, sob a presidência do Secretário de Obras Cel. Odylon Humberto Spinelli e constituída pelos membros Dr. João Mendonça de Sousa, Diretor-Superintendente da Fundação Cultural do Amazonas, Prof. Mário Ypiranga Monteiro, Prof. Genesino Braga e Prof. Pedro A. Santiago de Amorim, este último Diretor do Teatro Amazonas.

Coube a esta douta Comissão discernir e aconselhar sobre cada elemento arquitetural, decorativo e artístico que deveriam ser recuperados e repostos em seus aspectos mais originais, visando a autenticidade. A presença dos mais renomados historiadores de Manaus, entre os membros da Comissão, especialmente a do Prof. Mário Ypiranga Monteiro, autor da monumental

Encontro das águas do rio Negro com as águas barrentas do rio Solimões.

obra de pesquisa historiográfica intitulada TEATRO AMAZONAS, em três volumes, de mais de oitocentas páginas com numerosa documentação iconográfica, possibilita, aos responsáveis e executantes da restauração, a orientação e a conduta adequada para cada decisão. Não tendo sido possível ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional manter permanentemente em Manaus um de seus peritos, soube o Governo do Amazonas encontrar a solução para a orientação e a vigilância patrimonial durante todo o curso das obras, através da Comissão Orientadora dos Trabalhos de Recuperação do Teatro Amazonas, a partir de 1.º de julho de 1973.

Doutro modo, a Comissão foi instituída em comum acordo com o Departamento de Assuntos Culturais do MEC, conforme se lê no ofício 153/73 do Governador do Estado do Amazonas e na exposição de motivos do Arquiteto Thomaz Estrella, ao Diretor do DAC, em 2 de abril de 1973: "Durante a realização da obra, o DAC prestará assistência técnica, através da Comissão especialmente constituída pelo Governo do Estado, além da fiscalização periódica que exercerá *in loco*, a fim de verificar a estrita obediência do projeto aprovado e resolver quanto a possíveis alterações que no decorrer dos trabalhos se tornem indispensáveis." (74)

Em março de 1974 o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional realiza estudos e documentação no local das obras, cujos resultados estão nos pareceres do Arquiteto Enrico Antônio Calvente. (75)

A revisão dos vinte e sete itens do programa de obras, apresentado em novembro de 1972 e reavaliado em abril do corrente ano, permite-nos agora relevar algumas das tarefas que julgamos de caráter excepcional. (76, 77)

Salientamos a restauração das pinturas artísticas e decorativas como uma das tarefas mais difíceis. Recente artigo do historiador Genesino Braga (78) integra-se necessariamente à história do Teatro Amazonas, pois se constitui na fonte de informação mais precisa sobre a restauração que se realiza naquele acervo artístico, até a pouco tempo considerado perdido.

Escreve Genesino Braga: "Chega ao termo de seu delicado labor artístico a equipe de técnicos restauradores que, há mais de dois meses, se vem desvelando no mister de recuperar dos danos causados pela ação da umidade, de sais, do pó, da polilha, das traças, do cupim e das goteiras, as obras de arte pictórica do Teatro Amazonas".

"Desde meados de maio que aqueles dez talentosos jovens — 4 brasileiros, 5 mexicanos, e 1 equatoriano —, como uma só família unida na inspiração do ideal artístico, descolam, examinam e limpam desde o avesso, aquelas telas preciosas, para a seguir purgá-las dos focos de deterioração, curando-as com os recursos de que dispõe a moderna técnica de restauração da obra de arte." (...) ... "eles trabalharam, pacientemente, a restauração do rico *plafond* da sala de espetáculos que fora executado em Paris, pela Casa Capezot, em 1896, por diligência de Crispim do Amaral, cenógrafo de "La Comedie Française" e contratante da ornamentação interna do Teatro. Ali, os belos quadros alegóricos à Música, à Dança, à Tragédia e a glorificação a Carlos Gomes em que figuram as principais personagens de suas óperas — que quatro gerações de amazoneneses têm contemplado, cá debaixo, no decorrer destes setenta e oito anos — estão salvos, já, graças à equipe..."

Salão Nobre — detalhe do painel Pescaria no Amazonas.

*É do Mario Ypiranga!

A floresta vista da margem do rio Negro.

"Restaura-se, bem assim, o velho pano-de-boca que alegoriza o encontro dos rios Negro e Solimões, pintado por Crispim Amaral."

"No Salão Nobre, as magnas telas de Capranesi, de De Angelis, ali apostas por este em 1899, tiveram severo exame e percuciente investigação dos zelosos restauradores que lhes processaram tratamento moderno de preservação e conservação, de acordo com a técnica e os recursos ensinados pelas mais credenciadas escolas de restauração e museografia." (...) "O mesmo trabalho se conclui nos demais quadros e ornamentos que compõem o conjunto de pinturas parietais do Salão Nobre e, ainda, no maravilhoso *plafond* representando uma glorificação às Artes, que traz a assinatura de De Angelis. Tudo feito com alteada consciência artística, com religioso respeito ao original." (79)

A retirada do forro do assoalho do Salão Nobre para construção de nova estrutura de sustentação foi também um trabalho de minudente restauração porque aquele é um precioso *embutido* (marqueteria) de padrões diversos de madeiras da região.

O mobiliário novo e de substituição para a sala de espetáculo teve que ser resolvido em plano artesanal, obtendo-se mão-de-obra especializada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo para produção das réplicas necessárias.

Cada um dos materiais utilizados foram testados e indicados pelo engenheiro técnico de acústica. "As poltronas especiais para a platéia, tipo teatro, condizentes com o caráter de decoração a ser preserva-

Detalhe de um painel parietal do Salão Nobre.

da e compatível com o novo tratamento acústico." (80)

Construiu-se o novo poço da orquestra, com dimensionamento apropriado e movimentação ascensional para funcionar como extensão do palco, inclusive caixa de ressonância.

A caixa do palco foi totalmente remodelada, com substituição do piso e estrutura de madeira, obsoleta, por uma moderna instalação de infra-estrutura metálica especial, bem como nova instalação metálica para apoio da sofita e do urdimento.

O urdimento agora instalado comporta guinchos elétricos e elementos contrapesados próprios para a recente dinâmica cenográfica exigida no teatro moderno. Todo o complexo eletromecânico cenográfico procede da engenharia especializada da Waagner Bîro, a mesma que forneceu esse equipamento para o Teatro de Sydney, Teatro de Salzburg, Ópera de Viena e para a reconstrução do Teatro D. Maria II, de Lisboa.

Os camarins antigos foram demolidos, por estarem imprestáveis, e construídos inteiramente novos, agora dotados de sanitários completos, comunicação, revestimento e piso isolantes de barulho, inclusive camarins coletivos para figurantes secundários. Todas as instalações sanitárias foram executadas, em hodiernos traçados e materiais, planejadas para o público, para os artistas e para a administração.

Construiu-se outra instalação hidráulica excluindo-se a existente, criando-se novos reservatórios, rede de água e rede de esgotos.

Equipou-se o Teatro Amazonas com a mais moderna instalação elétrica, a partir da *casa de força* construída em caixa de concreto subterrânea, externa, com área quadrada superior a duzentos metros. Tubulação aparente apoiada em bandejas e calhas, capaz de receber a carga de iluminação geral do Teatro. Iluminação cênica, bomba, motores elétricos, ar condiciona-

do, iluminação exterior e sistema elétrico acústico.

A iluminação cênica, constituída pelo conjunto de refletores dotados de específicos efeitos cênicos, projetores e cabines de controle, instalados na parte posterior da platéia e no urdimento, com comando eletrônico para cento e vinte canais, será fornecida pela Rank-Strand, de Londres.

Foi restaurado o pano-de-boca denominado *Encontro das Águas,* de autoria atribuída a Crispim do Amaral, representando as alegorias do Rio Solimões e do Rio Negro formando uma terceira figuração mitológica, referente ao Rio Amazonas. Na ocasião de nosso estudo local e documentação, ainda estava em processo de restauro, o que bem se nota nas reproduções coloridas dos detalhes, aliás preciosos por mostrarem flores tropicais em buquês de *belle époque,* e no grupo da base parcialmente recuperado.

O mesmo pano-de-boca, que está entre os mais interessantes e expressivos do acervo brasileiro, do ponto de vista da temática, será agora dotado de movimentação eletromecânica de velocidade variável, associado ao fechamento e abertura da grande cortina de veludo especial do proscênio.

Instalou-se sistema eletroacústico, compreendendo recursos sonoros para reprodução e efeitos de som, bem como a intercomunicação para acompanhamento do espetáculo pelo elenco.

Foi construída a enorme instalação, complexa e especial, do ar condicionado para os recintos do teatro, com funcionamento simultâneo da sala de espetáculos e corredores dos camarotes, e renovação de ar em algumas dependências. (81)

Dispensamo-nos, neste estudo, de detalhar e relacionar diversas outras tarefas que constituíram problemas específicos e difíceis, p. e., a substituição das telhas em escama da cúpula, em cerâmica colorida vidrada, a substituição de assoalhos danificados por madeira equivalente da região,

A floresta amazônica.

Salão Nobre — detalhe do painel parietal A Onça Caçando a Capivara.

restauração de marcenaria, a retificação da cumeeira e o reforço da estrutura metálica imensa, a colocação de cobertura interna de *fiber-glass* para proteção contra respingos sobre o forro, a recuperação das ferragens mediante fabrico artesanal de peças faltantes, e ainda vários outros.

Nossa proposta foi alcançar uma unidade de conhecimento entre a história do Teatro Amazonas, como monumento arquitetural e decorativo, e a sua atualidade, como instrumento didático para os tempos modernos das artes cênicas, da dramaturgia e da música.

Agora Manaus dispõe, graças ao extraordinário trabalho de restauração e recuperação de seu Teatro, do equipamento técnico suficiente para fazer daquela cidade um dos pólos de cultura deste País.

Para o usuário amazonense, aquela casa de cultura poderá vir a ser o dimensionamento do universo, a conquista da contemporaneidade e a formação do afeto pelos valores imperecíveis.

Para o visitante, seja o turista nacional, internacional e até mesmo o mais sofisticado *globe-trotter,* o Teatro Amazonas acha-se pronto e equipado para se tornar um dos melhores centros de conhecimento, ou de consumo, do enorme acervo da criatividade artística brasileira que é grandioso e pouco usado.

Deixei para o fim deste livro a notícia de que Heitor Villa-Lobos, discretamente, deu dois concertos, como violoncelista, no Teatro Amazonas, um no dia 12 de junho de 1912 e outro no dia 7 de setembro daquele ano. Era Villa-Lobos, ainda sem glória, um modesto músico fazendo as praças do Norte enquanto descobria os temas regionais, lendários ou remanescentes, com que fez a matéria de sua obra de gênio. Hoje, ele está de volta a este Teatro, não mais sobraçando o violoncelo, mas no próprio horizonte de seu legado, tantas vezes germinado nas raízes humanas da Amazônia.

Referências Bibliográficas

1 — Mário Ypiranga Monteiro, *Teatro Amazonas* — 1.º vol., p.250, Ed. Gov. Est. Amazonas, Manaus, 1965.

2 — Clarival Valladares, *Uma Página Sobre Landi* — *in* Alexandre Rodrigues Ferreira — *Viagem Filosófica às Capitanias do Grão Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá* — Edição do Prof. Edgard de Cerqueira Falcão, Gráficos Brunner Ltda., S. Paulo — 1970.

3 — q.v. estampas n.ºs 25, 57 e 68 da obra citada de Alexandre Rodrigues Ferreira, ref. 2.

4 — Diogo de Macedo — *O Século XIX in História da Arte em Portugal,* vol. III, p. 476 — Portucalense Editora — Porto, 1953.

5 — *id. ib.* p. 498.

6 — Alexandre de Gusmão — verbete ARQUITETURA *in Dicionário de História de Portugal* — vol. I, p. 200, Iniciativas Editoriais, Lisboa, 1971.

7 — Luís Reis Santos — *in* PORTUGAL, p. 535, *Encyclopedia of World Art,* vol. XI, McGraw-Hill — New York, 1968.

8 — Luís Reis Santos, *id. ib.* 536.

9 — Abraham A. Davidson — POZZO, ANDREA *in* McGraw-Hill *Dictionary of Art.* — vol: IV — 421, 422.

10 — Clarival do Prado Valladares — *in O Ecumenismo na Pintura Religiosa Brasileira dos Setecentos* — Rev. Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.º 17, 1969, p. 177-201, il.

11 — Mário Ypiranga Monteiro, op. cit., vol. 2, p. 389.

12 — *id. ib.* p. 390

13 — *id. ib.* p. 391

14 — Margaret Fairbanks Marcus — ART NOUVEAU *in Encyclopedia of the Arts,* Runes e Schrickel — Philosophical Library, New York, 1946.

15 — q.v. ata da 3.ª reunião da Comissão Orientadora dos Trabalhos de Recuperação do Teatro Amazonas — Manaus, 18-9-1973.

16 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit. vol. 1.º, p. 79.

17 — *id. ib.* vol. 1.º, p. 78.

18 — *id. ib.* vol. 1.º, p. 80.

19 — Mário Ypiranga Monteiro — *Teatro Amazonas,* série Turismo, n.º 4, julho 1972, pub. *Emantur;* folheto, 18 pp., il., p. 7.

20 — Agnello Bittencourt — *Teatro Amazonas* — Resenha histórica publicada em *O Jornal,* 31-12-1946.

21 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit., ref. 19, p. 9

22 — Agnello Bittencourt — op. cit.

23 — Agnello Bittencourt — op. cit.

24 — Roberto Pontual — *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil,* Ed. Civ. Brasileira, 1969, p. 22.

25 — Carlos Cavalcânti — *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos.* INL — MEC — 1973, p. 73.

26 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit. ref. 19, pp. 7-8.

27 — *id. ib.* 8.

28 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit., ref. 1, 93.

29 — *id. ib.* vol. 2.º, pp. 293-294.

30 — *Teatro da Paz — in Grande Enciclopédia da Amazônia* — VI pp. 1658-59. AMEL — Amazônia Ed. Ltda., Belém do Pará, 1968.

31 — *id. ib.*

32 — *id. ib.* V., p. 1230.

33 — *id. ib.* V, p. 1230.

34 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit., ref. 19, 7.

35 — *id. ib.* 8.

36 — Agnello Bittencourt — op. cit., ref. 20.

37 — Roberto Pontual, op. cit. e Carlos Cavalcânti — op. cit., (fichas biográficas sobre De Angelis para o II vol. do *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos,* em preparo).

38 — Roberto Pontual, op. cit.

39 — Donato de Melo Júnior (comunicação ao autor, em carta de 7-7-74)
40 — *id. ib.*
41 — E. Bénézit — *Dictionnaire Critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs* — Ed. Grund, 1966.
42 — Carlos Cavalcânti, op. cit., ref. 25.
43 — Agnello Bittencourt — op. cit., ref. 20.
44 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit., ref. 1, vol. 2.º, pp. 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343.
45 — Giulio Roberti — carta publicada em *A Tarde*, 22-VIII-1938, parcialmente transcrita *in* Agnello Bittencourt, ref. 20.
46 — Mário Ypiranga Monteiro, op. cit., ref. 1, p. 331 — q.v. do mesmo autor — *A Catedral Metropolitana de Manaus (Sua Longa História)*, Manaus, 1958, citado na ref. 1.
47 — Carlos Cavalcânti — op. cit., vol. I, p. 396.
48 — Donato Mello Júnior — doc. cit., ref. 39.
49 — Giulio Roberti — doc. cit., ref. 45 e 20.
50 — José Maria de Azevedo Barbosa — *A Polêmica de De Angelis Com o Governo da Província do Pará* — Belém, Pará, 1970.
51 — Donato Mello Júnior — doc. cit., ref. 39.
52 — Monsenhor Leal — *A Catedral de Belém*, 1942 — (citado D. M. J., ref. 39).
53 — Adolphe Siret — *Dictionnaire Historique des Peintres*... Paris — 1866, pp. 501, 915.
54 — Franklin R. Didlake — *Giovanni Battista Tiepolo in* McGraw-Hill *Dictionary of Art*, vol. V, pp. 315-316.
55 — q.v. Mário Ypiranga Monteiro, op. cit., ref. 1, 2.º vol., p. 342.
56 — Mário Ypiranga Monteiro — op. cit., ref. 1, p. 551.
57 — Donato Mello Júnior — doc. cit., ref.39.
58 — Arthur Cezar Ferreira Reis — ofício n.º 253/71, MEC — com processo de n.º 106007 de 15-12-1971.
59 — *id. ib.*
60 — *id. ib.*
61 — Informação 135 — DPHAN, 7-4-70, ass. Arq. Sérgio Porto.
62 — *id. ib.*
63 — Relatório do Arquiteto Thomaz Estrella, da DPHAN, em 27-10-1970 para o C.F.C.
64 — João Válter de Andrade — ofício GE — 700/72, de 21-09-72 ao Diretor do Inst. do Pat. Hist. Art. Nac.
65 — João Válter de Andrade — of. GE — 690/72, de 18-9-72, ao Ministro de Estado das Relações Exteriores.
66 — João Válter de Andrade — of. GE—700/72, de 21-9-72, ao Diretor do IPHAN.
67 — Construtora Norberto Odebrecht S.A. — carta e relatório de 27-11-72 dirigida ao Governador do Estado do Amazonas.
68 — *id. ib.*
69 — *id. ib.*
70 — Arquiteto Thomaz Estrella — DAC, 2-4-1973.
71 — *id. ib.*
72 — Arquiteto Renato Soeiro — ofícios 1024-1025, MEC-DAC, 4-4-73.
73 — *Jornal do Brasil*, 7-7-74 — *Presidente destina verba de Cr$ 3 milhões para as obras do Teatro Amazonas.*
74 — Arq. Thomaz Estrella — exp. mot. ao Diretor do DAC — ref. MI-503, ofício GE 153/73 Governo Est. do Amazonas — DAC-AT 2-4-73.
75 — Arq. Enrico Antônio Calvente — Inf. 058, IPHAN — 13-2-74 e Inf. 102, IPHAN — 28-3-74.
76 — Construtora Norberto Odebrecht S.A. — *Teatro Amazonas — Estimativa Orçamentária*, 27-11-72.
77 — Idem, idem — *Quadro Comparativo dos Custos*, 1-4-74.
78 — Genesino Braga — *As Telas do Teatro — Jornal do Comércio*, Manaus — 21-7-74.
79 — *id. ib.*
80 — Construtora Norberto Odebrecht S.A. — *Quadro Comparativo dos Custos*, 1-4-74.
81 — Todos os informes técnicos dos novos materiais e instalações, utilizados na restauração e na recuperação do Teatro Amazonas foram obtidos nos documentos da Construtora Norberto Odebrecht S.A., Filial do Rio de Janeiro.

ODEBRECHT

Equipes
participantes da restauração do

TEATRO AMAZONAS

PROJETO

Coordenação geral
Eng.º Humberto Lemos Lopes
Técnica teatral
Arq. Aldo Calvo
Instalação elétrica e hidráulica
Eng.º José Roberto Ferreira
Condicionamento acústico
Eng.º Igor Serenevsky

OBRA

Diretoria Norte
Eng.º Adelmar Xavier de Andrade
Coordenação geral
Eng.º Jaime d'Albuquerque Veiga
Execução
Eng.º Neodo Fonseca Barroso
Arq. Tubal Urquiza Valença F.º
Eng.º Ariel Parente Costa

RESTAURAÇÃO DAS PINTURAS

Coordenadora
Lucia Carneiro (Divisão de Restauração do Museu do Estado de Pernambuco)
Restauradores
Teresa Carmen Diniz (Div. de Restauração do Museu do Estado de Pernambuco — Professora da Universidade Federal da Paraíba)
Amaro do Espírito Santo (IPHAN)
João Evangelista (IPHN)
Javier Padilla Leiner (Escola de Restauração e Museografia do Inst. Nacional de Antropologia e História do México — UNESCO)
José Roberto Ramírez (idem, idem)
Eduardo Del Río Lara (idem, idem)
Abelardo Venegas Campos (idem, idem)
Magdalena Morales (idem, idem)
Carlos Guerrero Bermudes (idem, idem)

EQUIPAMENTOS ESPECIAIS

Eletromecânica
Waagner-Bïro (Viena-Áustria)
Iluminação cênica
Rank-Strand (Londres-Inglaterra)
Ciclorama
Arthur Lederer (Berlim-Alemanha)
Ar condicionado
Refrigeração Áurea Ltda. (Rio-Brasil)

Detalhe do pano de boca do
Teatro Amazonas pintado
por Crispim do Amaral
e representando o encontro
das águas do rio Solimões com o
rio Negro.